الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد

404 السنة

الرابعة

كانون الأوّل 2004 شوال – 1425

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير

اتحاد الكتاب العرب

دمشق . المزة أوتستراد

ص .ب : 3230

هاتف : 6117240

6117243

6117242

البريد الإلكتروني:

Email :unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:

http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشــــر ، تعبـــر عــــن آراء كُتابهــــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عــــن رأي المجلـــــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

الاشتراك السنوي:

داخل القطر للأفراد	800 ل.س	
داخل القطر للوزارات والمؤسسات	1000 ل.س	
في الوطن العربي للأفراد	2500 ل.س	أو 50 دولار
خارج الوطن العربي للأفراد	5000 ل.س	أو 100 دولار
في الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	3500 ل.س	أو 65 دولار
خارج الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	6000 ل.س	أو 120 دولار
أعضاء اتحاد الكتّاب العرب	400 ل.س	

السعر 30 ليرة سورية

وفي البلاد العربية 50 ل.س . أو ما يعادلها

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

« في هذا العدد»

المحتويات :

اول الكلام

« كيلا يفقد المثقف وظيفته الاجتماعية»

د. وليد مشوِّح

المثقفون العرب يعرفون حجم الخطر الذي يحيط بوجود الأمة، وهم شهود على ضياع أوطان، والنوايا المبيّتة لإلغاء الذات العربية، والجهود الدؤوبة التي تبذلها القوى المتفردة بحكم العالم لطمس التاريخ، ومحو الجغرافي، واغتيال العقيدة، وتغييب الوعي، وعزل الجيل الجديد عن كل ما يمت للكون العربي قديماً وحديثاً، ومستقبلاً بصلة.. أجل المثقفون العرب يعرفون كلّ هذا، إنما هم لا يعرفون الحقيقة القائلة بشراكتهم المباشرة أو غير المباشرة، بما حدث وما سيحدث، كونهم يتنكرون أو هُمْ بصدد التنكر للماضي، أو لأن بعضاً منهم يراهن . من أجل الدعة والرفاهية والدنيويات الزائلة . على مقدرة القطب الأقوى على مصادرة التاريخ، وتطويع القائم ووضعه في خدمة الإرادة الأحادية القاهرة وإذا عنّ على بال ذوي السرائر البسيطة أو الساذجة، أن يطرح السؤال بدهشة: كيف؟! ولِمَ؟! وعلامَ؟! فإننا نتوجه . إليهم حصراً . بالإجابة، لأن الذين عنيناهم آنفاً يعرفون، وعلى معرفتهم المخالطة لأحلامهم (المتخفيّة والظاهرة) يراهنون كمقامرين حاذقين، متمكنين من اللعبة أو هكذا يخيّل لهم!!

ولكي نكون أكثر اقتراباً إلى القناعة، لا بدّ من استعراض سريع للمشهد الثقافي العربي،

وحتـى لا نظلـم الثقافـة بمعناهـا القيمـي الشـامل، سنسـتعرض مشـهداً رسـمه المثقفـون العرب الأكثر قرباً من الضوء حيث مصانع النجوم، وتلوين الأحلام، وإلغاء الذاكرة، وهندسة العقـول، حسـب مقتضـيات المصـالح الاقتصـادية والسياسـية والعسـكرية علـى قمـة القـرار الاستكباري الاستعماري الجديد.

وفي البداية لا بد من تثبيت عناصر الفعل في التكوين أو الكون الجديد، وهي: مثقفون يعرفـون، مثقفـون قوميـون، مثقفون يناضـلون لإيجـاد مكـان لهـم علـى سـاحة اللعبـة، وأنـاس هامشيون ينسبون ذواتهم عن جهل وغباء . إلى عالم الثقافة، وهم على السطح دائماً، تلك هي الساحة الأولى للعناصر التي تقوم عليها النظرية أو يقتضيها الغرض للوصول إلى النتائج.

أما العناصر الرابطة والتي تقوم على مساحة ثانية من مساحات المشهد؛ لكنها قريبة من العناصر الأساس، وملتقية مع العناصر التابعة فهي: إعلام، مؤسسات ممولة، مراكز دراسة ورصد، فعاليات مخبرية.. والفئة الثالثة من العناصر تقوم على مساحة متحولة، تتحرك بمرونة مستفيدة من تقانات العصر كلها . بين المساحتين الأولى والثانية، تحمل النتائج. وتعرض المُنتج، وتبشّر بالإضافي والمضاف والجديد.

تلكم هي العناصر التي أردنا عرضها كي نتوصل إلى نتيجة هي . كما هو مفترض . حقيقـة المشـهد الثقـافي العربـي، الـذي بـات يحتـاج إلـى وعـي أو عـودة إلـى الـوعي لنتداركـه كمثقفين طال إخلادهم للدعة في أفياء (اللاأدرية، ومجافاة الهاجس الذي نحن بصدده) بينما تنساح المياه تحت الأسس، ويقترب الخطر أكثر فأكثر، فنعلق إراداتنا على مشاجب الماضي، من خلال إيماننا بأصالة الأمة، وهبواتها بعد كبوات، ونستشفع بالتاريخ، ونسقي العطاش من جرار الوهم القائل بالقدر الذي يملؤنا أملاً غضارياً بانبعاث الأمة . على الضرورة . حتى ولو ترمدت أو هي تترمد.

مثقفون اعتمدوا علـى ماضـيهم، ووميضـهم، والمكانـة التـي أوصـلتهم إليهـا أيـديولوجياتهم، فالتصق بعضهم بعرش السلطة، فهطل عليهم الغيث كرماً وضعهم على قمة الترف. وآخرون قفـزوا بخفـة ورشـاقة مـن أقصـى الضـفة اليسـرى، إلـى أقصـى الضـفة اليمنـى بوسـاطة حبـل اصطلاحي هلامي رجراج وسموه بـ/الليبرالية/، ولم يلتفتوا إلى الوراء، ولم يحفلوا بجماهيريتهم التي تأسست على عقيدتهم السياسية من قبل.

وفئة ثالثة وقفت موقفاً (بينياً) متحولاً، يلتحق تارة بالقوميين العروبيين الذين لم يبارحوا مـــواقعهم، وتـــارة بـــ/الليبراليين/ الجـــدد الـــذين مـــا برحـــوا ينعمـــون فـــي أفيـــاء كبـــار

مهندسي الفكر الجديد، ولهم في الحياة المعيشة نصيب.

يساريون، قوميون، دينيون، تحولوا . مع راهن ما يوسم بالنظام العالمي الجديد . إلى ليبراليين، وباتوا يمنحون بركاتهم للمثقفين الهواة، أو فلنقل الحواة، ويصلون ذوي القربى في التفكير والقبول الانتهازي الذكي والغبي سواء بسواء.

أما الفئة الرابعة، فضّلت طريق الحاضر، وقطعت الصلة بالمستقبل، واسترخت في أقبية التاريخ تفلسف القدر، وتصوغ الحكم، وتكتفي بالخطاب الحماسي البليغ وثمة فئة تريد ولا تستطيع، ومنها انشطرت فئة تستطيع ولا تريد بحجة المثال الاتكالي (العين لا تقاوم المخرز).

وبعد هذا العرض للمشهد الثقافي، لا بد من إطلالة تساؤل يقول: ما الذي بوسعنا فعله، وقد آلت الأمور إلى ما آلت إليه بعد أن توضح المشهد بأكمله؟!!

والتساؤل مشروع، بقدر صدوره عن ذات غيورة، مصممة، تريد نتائج تصب في صالح الثقافة الجماهيرية المقاومة لجائحات القهر.

ونحن بدورنا لا ندعو إلى الصراع، ولا إلى الاقتتال، ولا إلى التراشق، بالاتهامات، ولا بإصدار نياشين للوطني، والقومي، واللاوطني، واللاقومي، بقدر دعوتنا إلى أن تطرح كل فئة من الفئات التي ذكرناها آنفاً، مشروعها الفكري، وأن يتحاور الجميع في الإرادة، آخذين باعتبارهم مصلحة الأمة، وإرادة الجماهير بأغلبيتها المطلقة، وقصدنا من وراء ذلك أن يظل المثقف هو المرجع الأوحد في رسم قدر الإنسان في المجتمع العربي، على أن تكون الشرعة، ويكون الناموس ذا بُعد أخلاقي، وجداني، معتقدي.. وأن نبتعد بل ننبذ فعلاً ما يمس الكرامة والحرية اللتين تقومان عليهما ذات المثقف الإبداعية، كأن نكفّر، أو نخوّن، أو نجرد الآخر من وطنيته وانتمائه.. لأننا جميعاً نقوم على ذات مثلى منحنا إياها الوطن بمعناه الشمولي الأمثل، بأبعاده التاريخية والجغرافية والعقيدية.

إنها دعوة للحوار، وعلينا أن نعيد النظر بأنماط تفكيرنا، وتوجهاتنا، وأن نرتقي بمآربنا بحيث ترفرف راية الحرية بما يضمن كرامة الإنسان فوق أرضه.. وإذا تأخرنا، أو تباطأنا، أو نكصنا، أو نكثنا، فسيفقد المثقف وظيفته الاجتماعية، ويظل السياسي فرعوناً في مجتمعه.. وهنا تكون الطامّة الكبرى.

❑❑❑

المناهج النقدية المعاصرة
من البنوية إلى النظمية

د. حلام الجيلالي- السعودية

المقدمة

يعدّ النقد من أهمّ الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوّع مناهجه التحليلية. وما فتئ كلّ إبداع سردي أو شعري يقابل بإبداع نقدي في مواكبة دائبة عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال. وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافداً له؛ تفسيراً أو تقييماً أو إبداعاً، وكلما قلتَ القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأفول؛ فوقف الكتّاب عند عتبة السائد، واكتفى النقاد والدارسون بما تحقق لديهم من مناهج وأدوات ورؤى؛ فجاءت قراءاتهم تقليدية مكرّرة، تكبت مقصدية النصّ، وتخبت طموح الناصّ.

وقد تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطوّرية مناهج متعدّدة، بدأت القراءة التذوقية مروراً بالمناهج البلاغية والاجتماعية والنفسية في إطارها السياقي، إلى أن جاء التحوّل النسقي مع ظهور البنيوية وما بعد البنيوية كالسيميائية ونظرية التلقي والنصّانية والتقويضية والموضوعاتية والتداولية؛ فكانت أكثر المناهج تأثيراً في مسيرة النقد الأدبي هي تلك النظريات المنبثقة عن اللسانيات الحديثة في بحر القرن العشرين.

وتأتي هذه الورقة البحثية لتطرح إشكالية المنهج في القراءات النقدية المعاصرة ضمن إطارها النظري والتطبيقي، انطلاقاً من مدخل نظري يحاول تحديد مفهوم مصطلح النقد وصلته بمناهج التحليل المستنبطة أساساً من الدرس اللغوي. وتطمح الدراسة إلى تناول بعض المناهج النقدية المعاصرة الأكثر إثارة، وما آلت إليه من انحسار في العقود الأخيرة. كما تقترح مشروع منهج لقراءة لسانياتية تستثمر عدداً من النظريات الحديثة في ظلّ القراءة النظمية التي ترى أنّ البنية الإسنادية للجملة لا تفي بالغرض إلا بما قبلها وما بعدها، وأنّ النص في بعده النظمي والتداولي هو الوحدة الأولى والأخيرة لكلّ قراءة نقدية، وأن لا سلطة لعنصر من العناصر الفنية لتشكيل النصّ دون آخر.

وتصل الدراسة إلى أن النقد الأدبي يجب أن يظل مشروعاً مستقبلياً متجدّداً، مواكباً ومفتوحاً

على كلّ المناهج والنظريات، ما دام المنهج الواحد قاصراً عن استيفاء النصّ حقه في التفسير والتأويل؛ وما دام النصّ نسيجاً تواصلياً، إطاره النظم وأداته اللغة، وهي ظاهرة اجتماعية تتشابك فيها كلّ القيم والأبعاد الحضارية؛ فكرية واجتماعية ودينية وفنية وسياسية.

أوّلاً/ في مفهوم النقد والمنهج:

إنّ مصطلح النقد بات فضفاضاً جداً، تتوسّله جملة من المعارف الإنسانية والتيارات الفكرية. وكلما دخل معرفة أو دلف تياراً فكرياً تغيّرت دلالته وتباينت أهدافه تبعاً لسنة تطور العلوم الإنسانية وتباين نصوصها وخطاباتها وبيئاتها ومجالاتها الفكرية والثقافية والاجتماعية والفنية والسياسية على توالي الأزمان.

والنقد من هذه الوجهة إبداع لإبداع آخر، فلا يمكن لأحدهما أن ينمو ويزدهر في منأى عن قرينه؛ فأيّ إنتاج إبداعي إنما هو دعوى في حاجة إلى تحقيق ومساءلة،

وإبداع أوّلي يحتاج إلى إبداع ثان يفسّره أو يقوّمه أو يطوّره ويستشرف فيه رؤى سيرورته عن المستقبل. والنقد من هذه الوجهة فنّ شمولي، يتضمّن جوانب تطبيقية تعنى بالتحليل، وأخرى تنظيرية تعنى بالتأسيس والتأصيل والإبداع، وفي كلتا الحالتين ما فتئ يتخطى ويتجاوز منذ أن حاول أرسطوطاليس (322 ق. م) أن يضع قوانين للإبداع في كتابه فنّ الشعر، مروراً بحازم القرطاجني (684 هـ/1285م) حين تجاوز ذلك بمنهاج البلغاء، وصولاً إلى رولان بارت في الدرجة الصّفر للكتابة.

فقد سعى حازم إلى نقل أدبية الأدب من المحاكاة التقليدية ذات المنحى الأسطوري المحدودة الأغراض عند اليونان إلى الواقع الإبداعي؛ فصرّح بأنّ القوانين الشعرية الأرسطية يضيق عنها الشعر العربي؛ لأنها محكومة بعادات وأغراض خاصة بهم، ولو وجد أرسطو ما في الشعر العربي من ضروب الإبداع لزاد على ما وضع من القوانين[1]، ثمّ أضاف (فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظاهر لما اشتملت عليه تلك الصنعة فتجاوزت أنا تلك الظواهر..)[2]، فسنّ بذلك عنصر الإبداع النقدي. وفي العصر الحديث وجدنا ميخائيل نعيمة يعبّر عن خاصية الإبداع في النقد حين يقول (إنّ فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب؛ فهو مبدع ومرشد مثلما هو ممحّص ومثمّن ومرتب)[3]. ويعمّق محمود أمين العالم[4] هذه الفكرة فيرى أن النقد بقدر ما يهدف إلى التفسير والتقييم والكشف، يهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوّق وتجاوز القصور تجاوزاً إبداعياً.

وإذا كانت وظيفة الناقد هي تلك، فلا مناصّ من أيّ تحليل أو قراءة نقدية مبدعة لا بدّ وأن تستند إلى منهج، والمنهج في أبسط تعريفاته . بالإضافة إلى رؤاه الفكرية . طريقة موضوعية يسلكها الباحث في تتبع ظاهرة، أو استقصاء خبايا مشكلة ما لوصفها أو لمعرفة حقيقتها وأبعادها، ليسهل التعرف على أسبابها وتفسير العلاقات التي تربط بين أجزائها ومراحلها وصلتها بغيرها من القضايا، والهدف من وراء ذلك هو الوصول إلى نتائج محدّدة يمكن تصنيفها وتعميمها في شكل أحكام أو ضوابط وقوانين للإفادة منها فكرياً وفنياً.

---

(1) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 69، 68 وما بعدهما.
(2) المرجع السابق، ص 18.
(3) الغربال، ص 18.
(4) توفيق الحكيم مفكراً وفناناً، ص 9.

وقد ثبت أنه لا يمكن البحث في أية ظاهرة وتحليلها تحليلاً علمياً دون الأخذ بمنهج يناسب الظاهرة المدروسة بعد تحديد عناصرها وأبعادها وعلاقتها بالظواهر الأخرى؛

ذلك أن المنهج طريقة للبحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أو شبه مضمونة في أقصر وقت وبأقل جهد ممكن كما أنه وسيلة تحصّن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري، ولا يستطيع تحقيق النتائج العلمية المرجوة في زمن قياسي؛ وهو ما عبّر عنه الفيلسوف الفرنسي ديكارت R.Descartes (1595/ 1626م) حين الحديث عن أهمية المنهج بقوله: (لئن تترك البحث خير لك من أن تلجه من غير منهج)[1].

وتعلمنا المسلمات المشاهدة أنّ المعادن النادرة توجد دائماً مختلطة بالتراب، وهي في حاجة إلى أدوات ووسائل لاستخراجها، وكذا المعاني الراقية في النصّ تحوجك دائماً إلى مفاتيح وآليات متنوعة كي تصل إليها؛ لأن الغموض من سلطة النظم في النصّ؛ والإبداع الحقيقي لا يبوح إلا بقدر الجهد المبذول ونجاعة الآليات، يقول الجرجاني: (إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو ينجلي لك بعد إن يحوجك إلى طلبه، بالفكرة وتحريك الخاطر والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى والميزة أولى.. فإنك تعلم على كلّ حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهرة في الصدف لا يبرز لك إلا بعد أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر

[1] *مناهج البحث الأدبي، ص 20.*

يؤذن له في الوصول إليه، فما أحد يفلح في شق الصّدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة)[2]. وسرّ الغموض في الإبداع الأدبي ليس مقصوداً لذاته بل لغاية إبراز المعاني الراقية والأفكار العالية التي لا تنقاد بالألفاظ الساذجة والتراكيب المباشرة؛ فيلجأ الناصّ في تجسيدها إلى أدوات بيانية من مجاز وتشبيه واستعارة، وتنويعات تركيبية وأسلوبية متعدّدة.

وتبعاً لذلك، فإنّ المنهج رؤيا تتوخى الوصول إلى أسرار النصّ ومقاصده، وأداة بحث منهجية تقرّب تحقيق هذه الغاية؛ فكما أنه يمكنك تعقيم الماء بطرائق مختلفة كالتقطير والترشيح والصدمات الكهربائية أو إضافة بعض الأحماض، فكذلك مناهج قراءة النصّ قد تكون تذوقية أو تاريخية أو نفسية أو بنيوية أو سيميائية أو تداولية، وكلها توصل إلى نتائج؛ غير أنّ النتائج المتوصّل إليها تختلف باختلاف المادة والمنهج المتّبع؛ لأن المنهج في جوهره ليس أداة فحسب، بل فكرة تحمل رؤية جزئية أو كلية إلى الكون بهدف تفسير ما يحتويه من موجودات وظواهر والوقوف على العلاقات التي تربط بينها، وتحيل على القضايا المطروحة بطريقة تستند إلى نظريات وأدوات تسهّل الوصول إلى مقاصد المبدع والإبداع، من منظور أن الناصّ مدّع والنصّ أطروحة تحتاج إلى تحقيق.

ولا شكّ في أنّ النصّ؛ أيّ نصّ يحمل حقيقة قد تطابق الموضوع وقد لا تطابقه، وتبعاً لذلك يظلّ التحليل مفتاحاً للتفسير والتأويل ما دامت اللغة لا تبوح عن جميع أسماء مسمياتها، وتظلّ محتفظة بحقيقة أخرى خفية وعلى الناقد أن يكتشفها بأكبر عدد من الوسائل والنظريات.

وإذا تجاوزنا قضية المنهج بوصفه أداة

[2] *أسرار البلاغة، ص 110.*

عملية، ولجنا في قضية الأدب بوصفه موضوعاً للدراسة، وأنّ المادة المحسوسة هي (النصّ) في حمولته الفكرية والثقافية التي تتقاطع مع شتى العلوم، ممّا يوجب تقاطع المناهج تبعاً لذلك حتى يظلّ الأدب أدباً؛

أي أنّ الهدف ليس الأدب أو الشعر، وإنما أدبية الأدب أو شعرية الشعر؛ أو بمعنى آخر ما يجعل الأدب أدباً في خصائصه ووظائفه وقضاياه ورؤاه الآنية والمستقبلية.

ثانياً/ المناهج النقدية المعاصرة:

يعود انبثاق المناهج النقدية الحديثة في أوربا إلى تراث ثرّ من التراكمات الثقافية والتيارات الفكرية المختلفة التي عمل على إثرائها تقاطع العديد من المعارف والآداب العالمية لحضارات وشعوب متباينة، وما انبثق عنها من فلسفات مثالية وإسلامية ووجودية ومادية وذرائعية؛ وبقدر ما انتعشت تلك المناهج في الغرب، كان لها أثرها وتفاعلها في الدراسات النقدية العربية اتباعاً مرة ومثاقفة في طور آخر. وقد برزت هذه المناهج في عدد من الاتجاهات يمكننا حصرها في مسارين:

أ . **مسار المناهج السياقية**، وعمادها الإسقاطات السياقية والأحكام التذوقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النصّ ودلالته، وفيها يستعين الناقد في قراءاته للنصوص بالملابسات الاجتماعية والثقافية والنفسية ونحوها. ونلمس ضمن هذا المسار زمرة من المناهج لعلّ من أهمّها:

- **المنهج الاجتماعي** أو ما عرف بالواقعية الاشتراكية والنقد الثقافي[1] الذي تولد عن المادية التاريخية مع كارل ماركس من منظور علاقات الإنتاج الاقتصادي والطبقات الثقافية في المجتمع؛ حيث يعدّ الأدب نتاجاً للواقع الاجتماعي، ومن أعلامه بيير زيما ولوي ألتسير وجورج لوكاتش وغيرهم، كما وجد اهتماماً من لدن النقاد العرب[2] خلال الخمسينات والستينيات لارتباطه بحركات التحرر والتوجّه الاشتراكي في العالم العربي.

- **المنهج النفسي**، ويعتمد على إسقاط مقاصد النصّ المقروء على الحالات النفسية التي ترافق الشخص في نموّه وما يلازمه من كبت وعقد نفسية تترسّب في اللاوعي نتيجة الحظر الاجتماعي. وقد برز منهج التحليل النفسي من فلسفة اللاوعي مع فرويد وجون لاكان وغيرهما.

- **المنهج الظاهراتي**، وقد انبثق هذا المنهج من الوجودية مع جان بول سارتر (J. P. Sartr)، ثم تبلور في فلسفة إدموند هوسرل (1859/1938م) وانتهى إلى مبدأ القطيعة المعارفية مع غاستون باشلار، ثم إلى السيميائية الصوفية مع جوليا كريستيفا. ويرى هذا المنهج أنّ المعرفة أو مقاصد النصّ لا تأتي بمحاولة تحليل النصّ، وإنما بتحليل الذات وهي تتعرف على العالم في حال تقمّصها لعملية الإبداع، فيقوم النقاد بتحليل الوعي البشري الذي استبطن الأشياء فتحوّلت إلى ظواهر قابلة للدراسة.

(1) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 38.

(2) انظر: دراسات في ضوء المنهج الواقعي، ص 61 وما بعدها.

ب . **مسار المناهج النسقية**، وفيها يعتمد الناقد على بنية النصّ ونسقه مبعداً كلّ الملابسات الخارجية. وقد بدأ هذا المسار بظهور اللسانيات البنيوية مع فردينان دي سوسير (F. De. Saussure) (1857/1913م)؛ في ظلّ فلسفة الجشتلت ونظرية النظم وقانون انشطار الذرّة؛ ولذلك اعتبر رومان ياكوبسن رائد مدرسة براغ الوظيفية انشطار الصّيتة (الفونام) إلى سمات وصفات في اللغة معادلاً لانشطار الذرّة في الفيزياء.

وتعدّ البنيوية نموذجاً معرفياً واسعاً امتدّ تأثيره إلى كثير من العلوم الإنسانية، وأصبح منطلقاً للأفكار التي قامت عليها المدارس اللغوية العربية خلال القرن العشرين، كما باتت اللسانيات البنيوية منبعاً لأكثر المناهج النقدية المعاصرة التي تمثلها عدد من النقاد؛ فظهر المنهج البنيوي على اختلاف توجهاته الشكلانية والتكوينية، وما بعد البنيوي بنظرياته المتباينة، انطلاقاً من رولان بارت في كتابه درجة الصفر للكتابة؛ حيث يعدّ نقداً للوجودية، وفي أعمال كلود ليفي ستراوس، كما أفادت منه السيميائية مع بيرس وغريماس ثم التفكيكية والنصّانية والتداولية من زوايا مختلفة.

ويلاحظ أن بعض هذه المناهج قد ولى وانحسر نسبياً مثل النقد الثقافي الاجتماعي الذي عرف بالبنيوية التكوينية أو الواقعية الاشتراكية، والظاهراتية ونظرية التحليل النفسي، في حين ظلّ المنهج البنيوي قائماً في شكل بنيويات مستحدثة، . وإن حكم بعض الدارسين والنقاد بانتهاء النقد البنيوي ونفوقه . باسم ما بعد البنيوية أو الحداثة كما في التفكيكية والنصانية ونظرية التلقي والتداولية.

ولعلّ من أهمّ المناهج النقدية المعاصرة التي نعتقد أنه كان لها أثر واضح في تحليل الأعمال الأدبية؛

ونودّ أن نستعرض جانباً منها في هذه الورقة البحثية هي:

البنيوية والسيميائية والموضوعاتية وما ظهر ضمن توجّهات ما بعد البنيوية مثل التفكيكية أو التقويضية ونظرية التلقي ونظرية النصّ والنظرية التداولية، بالإضافة إلى مقترح مشروع منهج في القراءة النصانية وقد أطلقنا عليه مصطلح المنهج اللسانياتي النظمي.

1 . المنهج البنيوي (Sructural): تعني البنيوية في معناه الواسع تشكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطة بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدلالية؛ ويشمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من وجهة معرفية كاللغة والإنسان والمجتمع والأجهزة وغيرها؛ واللسان أحد هذه الظواهر التي تخضع لنظام مخصوص. وتتكوّن مادة اللسان من جميع أشكال التعبير، وتظهر في بنية متكاملة، وعلى اللسانياتي أن يعمل على اكتشاف جزئيات وعناصر هذه البنية وحصرها وتتبّع العلاقات التي تربط بينها دلالياً، واستشفاف وظائفها وأسرارها[1]؛ من وجهة معارفية شمولية.

ويعرّف دي سوسير اللغة . من حيث هي بنية مترابطة الأجزاء . بأنها (نظام من الرموز التي ترتبط العناصر المشكلة له ببعضها على أساس الاتحاد والاختلاف)[2]، ويقوم هذا التحديد على أن هناك نظاماً (Systeme) تحكم بنيته (Structure) مجموعة من العلاقات الوظيفية التي تجمع بين الوحدات اللغوية الدالة من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة؛ وهي أجزاء منتظمة مثل

[1] دروس في الألسنية العامة، دي سوسير، ت/ صالح القرمادي، ص 24. وانظر: بؤس البنيوية، ص 43 وما بعدها.
[2] *Cours de Linguistique generale. Op. cit p 24*

البنـاء أو وحـدات الشـطرنج، فـلا تحتـلّ صـيتة (Phoneme) أو كلمـة موقعـاً إلا بسـبب مـن الأخرى[1]. وينطلق سوسير من العلامة بوصفها الوحدة الدالـة فـي أي نظـام مـن أنظمـة التواصـل اللغويـة والسـيميائية، وتتشـكل هـذه العلامـة مـن صـورة سمعية بصـرية (النطـق أو الكتابـة)، وهـي الـدّال، ومفهـوم وهـو مـا تـدل عليـه فـي الواقـع الوجودي؛ أي مدلول. وترتبط العلامات فيما بينها بعلاقات وظيفية تشكل في مجموعها وحدة بنيوية ذات عناصـر يكمّـل أحـدها الآخـر، ولا يمكـن أن تتحقـق وظيفتهـا التواصـلية خـارج النظـام الـذي يحكمها. وتتجسد في مستويات: صوتية ومفرداتية وتركيبة وتداولية ودلالية.

وقـد تبلـورت البنيويـة فـي مـنهج نقـدي بعـد الستينات من القرن العشرين، حين تراجعت كثير من المناهج النقدية السياقية كالظاهراتية والتاريخية والنفسـية؛ فاخترقـت البنيويـة السـاحة الأدبيـة مـع رومان ياكوبسون (R. Jacobson) وإميل بنفست (E Benveniste) اعتماداً على أعمال فردينان دي سوسير. وكـان لمقـالات كلـود ليـف سـتراوس (C. Levi - Strauss) الأثر الكبير في إبراز هذا التوجه[2].

يوجز بنفنست المنهج البنيوي في قوله: (إن اللسان يشكل نسقاً تتحدّ أجزاؤه ضمن علاقة من التضامّ والارتباط، ويقوم بتنظيم وحدات هي عبارة عن علامات متمفصلة تختلف عن بعضها وتحدد بعضـها بالتنـاوب.. ويعلمنـا المـنهج البنيـوي بـأنّ النسق يسيطر على نظام العلامات، ويهدف إلى استخلاص البنية من خلال العلاقات القائمة بين العناصـر)[3]. ويركـز التحليـل البنيـوي فـي النقـد الأدبـي علـى الـنص والـنص وحده واستبعاد كـل العناصــر الفنيــة الأخــرى كالنــاصّ والمتلقــي والمرجعيـات التـي تشـمل السـياقات والملابسـات التناصية.

وتقـوم البنيويـة فـي النقـد الأدبـي علـى جملـة مـن المبـادئ يـأتي فـي مقدّمتهـا: اعتبـار الـنص وحـدة مسـتقلة بـذاتها مكتفيـة بنفسـها. وإغفـال سيـاق الـنص والناص معاً وهو ما عرف لاحقاً بموت الكاتـــب؛

فهـي تتعامـل مـع الـنص بوصـفه مـادّة مسـتقلة معزولة عن سياقها وعن الذات القارئة. كما تأخذ بمبدأ تقسيم النص إلى بنيات انطلاقاً من الصيتة (Phoneme) فـالمفردة، وصـولاً إلـى الجملـة بوصـفها الوحـدة الأسـاس للتحليل لـدى البنيـويين، ومحاولـة قـراءة الـنصّ فـي ضـوء العلاقـات التـي تربط بين عناصـر الجمل. ويعدّ تيار الشكلانيين الروس في ظل مدرسة براغ الوظيفية أول تطبيق علمي للتحليل البنيوي وبخاصة مع الناقد فلادمير بروب الذي سعى إلى تحليل وظائف القصة تحت مصطلح (مورفولوجيا الخرافة) بقوانين علمية تبعد الملابسـات التاريخيـة والنفسـية عـن الـنصّ. وقـد تعمّـق هـذا التوجـه مـع كـل مـن ليفـي سـتراوس وغريماس.

وعلى الرغم من أن بعض النقاد ذهب إلى أن البنيويـة قـد انتهـت إلا أن الواقـع غيـر ذلـك؛ فـأكثر الأعمـال المنتميـة إلـى مـا بعـد البنيويـة لـم تتمكن من الاستغناء عن مفاتيح التحليل البنيوي كما يتضح ذلك من أعمال رولان بارت في كتابه: س/ز (S/Z) حين نعتها باللاعلمية؛ وفي أعمال جـاك دريـدا الـذي وصـمها بالتجريد مكرّسـاً مبـدأ الاختلاف. ولعلّ أكبر قصور اتسمت به البينوية هـو انحسـارها فـي نسـق الـنص وإهمـال السـياق، وإبعاد المؤلـف، والاكتفاء بـالمنجز، واتخاذ الجملة

---

[1] انظر/ دلائل ص 40، وأسرار ص 200 ودلائل ص 50.
[2] النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، ت/ قاسم المقداد، ص 267.
[3] النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 268.

وحدة للتحليل.

مناهج ما بعد البنيوية: يأتي مصطلح "ما بعد البنيوية" للدلالة على المناهج التي حاولت أن تتجاوز البنيوية، ثمّ أخذت في الظهور معتمدة بعض مبادئ البنيوية قبل انحسارها وانشطارها إلى عدد من المناهج.

وتمثل جلّ الأعمال التي ظهرت في حيز اللسانيات النصية، مرحلة ما بعد البنيوية للمدرسة الباريسية قبل أن تتميز بمنهج مستقل؛ حيث امتزجت فيها البنيوية بالمعطيات السيميائية والأبعاد التقويضية والتداولية. ومن بين الأسماء التي تبنت اللسانيات النصية، نجد الناقد رولان بارت (R. Barthes) صاحب كتاب مبادئ السيميولوجيا 1964م، وكتاب (س/ز/ S.Z) الصادر سنة 1970م. وقد عدّ بارت السيميائية فرعاً من اللسانيات على خلاف دي سوسير؛ لأن الوسيلة الأساسية في التعامل مع العلامة السيميائية ذاتها هي اللغة. كما حد النص بوصفه جملة طويلة فقال (إن سرداً معيناً هو جملة طويلة، كما أن كل جملة إثبات تكاد تكون بمثابة الخط العريض لسرد قصير)[1]، وميّز بين النص الكلاسيكي وعدّه نصّاً قروءاً، والنص الحداثي وعدّه نصاً كتوباً؛ أي قابلاً للكتابة، من منظور تداخل المعارف وتشابكها في النصّ الحديث. كما قدّم دراسة تطبيقية في كتابه الأخير لقصة (سارازين) للكاتب الفرنسي بلزاك، مستخدماً بعض الأدوات الإجرائية، متوسلاً في تحليله خمس شيفرات هي: الأفعال التي تحرّك الحدث، ويرمز لها بالاختصار (ACT)، والتأويلية (HER) والرمزية (SYM)، والتضمينية (SEM)، والمرجعية (REF)، ويقسم النصّ إلى خمس مئة وإحدى وستين وحدة قرائية، ويخضعها لاستنباط الشيفرات الخمس السابقة ليصل التحليل إلى (561×5) من الوحدات التي يطلق عليها مصطلح (Lexias)، ويخلص إلى أن النتائج المتوصل إليها هي التي تحدّد المعنى الكلي للنصّ ويمكن في ضوئها إعادة بناء النصّ أو القصة المحللة[2]. ويبدو أن هذا التصنيف الذي وضعه بارت لتحليل النص لا يستند إلى أية معطيات لسانية معروفة لدى القارئ، بما في ذلك نظريات التحليل الدلالي ونظريات القراءة. ومهما يكن، فإن ما قام به بارت في تحليل نصّ قصّة بلزاك يظل محاولة ضمن المقاربات التي تسعى في سبيل الاقتراب من اللسانيات النصية.

ومن بين الأعمال الأخرى التي حاولت التنظير للسانيات النصيّة في هذه المدرسة، نجد اللغوي الفرنسي ميشال آدام (M. Adam)، الذي قدّم في كتابه مبادئ اللسانيات النصية (Elements de linguistiqe Textuelle)؛ جملة من الفرضيات تقوم على أساس الممارسات الفعلية للخطاب في ظل التوجّه التداولي لتحليل النص[3]؛ تستند إلى الطبيعة النصية التي تتميز بالاتساق والانسجام والترابط، بفعل العلاقات التركيبية النحوية والدلالية السيميائية.

2 . المنهج السيميائي (Semiologie):

ويعني دراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النصّ دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدّال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى في أنه يهتمّ بالإشارات غير اللغوية التي تحيل على ما هو خارج النصّ بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع. ومن هنا فالسيميائية تولي أهمية لدراسة الرموز والإشارات وأنظمتها حتى ما كان منها خارج اللغة التي تشكل الحيّز الداخلي

(1) بؤس البنيوية، ص 223.

(2) *S.Z.Bxthes R.P*

(3) *Elements de linguistiqe Textuelle. P45*

للخطاب، أو بمعنى آخر فإن التحليل السيميائي ينطلق من حيث ينتهي التحليل اللسانياتي؛ ولذلك عدّوا السيمياء جزءاً من اللسانيات على خلاف دي سوسير 1957 . 1913م (De Saussure)، فوجدت الدراسة مصداقيتها في النقد الأدبي ابتداء من مقولة رولان بارت (R/Barthes-1915/1980): (يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأنّ اللسانيات ليست جزءاً من علم العلامات، بل السيميائية هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات)[1]؛ وبذلك جعلوا التحليل البنيوي منطلقاً للتحليل السيميائي.

ولم يظهر الاتجاه السيميائي بوصفه منهجاً نقدياً إلا مع الستينات من القرن العشرين؛ وذلك بعدما أخذت البنيوية في الانحسار نتيجة انغلاقها على النصّ، وإلغائها لكل الملابسات والسياقات المتصلة بفضائه الخارجي. وقد ساعد على بروزه عدّة عوامل كان أهمّها ظهور جماعة "كما هو" (Tel.. quel) التي تأسست في باريس سنة 1960م على يد الباحث فليب سولرز (F/Sollers)، وتمثلت في منطلقها الاتجاه الماركسي ثمّ انتهت إلى التصوف والتفكير الديني. كما تبلورت مع ظهور "الجمعية الأدبية للسيمياء" سنة 1969م، حين أصدرت مجلتها الدورية "سيمياء" بباريس، واستقطبت نخبة من الباحثين أمثال جوليا كريستيفا (J/Kristeva) من فرنسا، وأمبرتو إيكو (Umberto Eco) من إيطاليا، ويوري ليتمان (Y. Lotman) من روسيا، وسيبوك (sybock) من أمريكا وغيرهم.

ومن الجدير بالذكر أن استثمار التوجه السيميائي في تفسير مكونات النصّ ليس بجديد؛

إذ تنبّه قدماء اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة غير اللغوية في أنظمة التواصل وعدوا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النصّ وتأويل دلالاته المسكوت عنها بل عدوها ثاني أنواع البيان من حيث تلقي المعاني الخفية وشريكاً للفظ. يقول الجاحظ (والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له والترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط)[2]. كما اعتنى بها في بداية القرن الثامن عشر الفيلسوف جون ليك (J. Lacke-1704 - 1932)، إلا أنهما لم يخصّا هذا التوجّه بالبحث اللسانياتي على خلاف دي سوسير ومن تبعه من الدارسين.

وقد وجدت السيميائية من الوجهة التطبيقية في الممارسات النقدية عدّة اتجاهات[3]: ذهب بعضها إلى أنّ دراسة الأنظمة الدالة تكون من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنصّ، فحبّذ هذا الاتجاه أكثر الدارسين مثل رولان بارت وبيير جيرو وغريماس وكورتيس ومحمد عزام ورشيد بن مالك وعبد الكبير الخطيبي وغيرهم. وقد ركز هؤلاء في أعمالهم النقدية على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات؛ حيث يرى بارت أن النص الأدبي ليس نتاجاً بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمّة الناقد هي تفسير هذه الإشارة وتأويلها[4]؛ ومن الأمثلة التي يسوقها بارت، صورة الجندي الزنجي الذي يحيي العلم الفرنسي، ويقدّم للصورة قراءتين: القراءة الأولى هي جندي فرنسي يؤدّي تحية علم بلده، والثانية؛ فرنسا إمبراطورية عظيمة يخدمها أبناؤها بغض النظر عن الجنس واللون ويقدّمون لها الولاء من أجل

(1) *Qusstion de poetique*

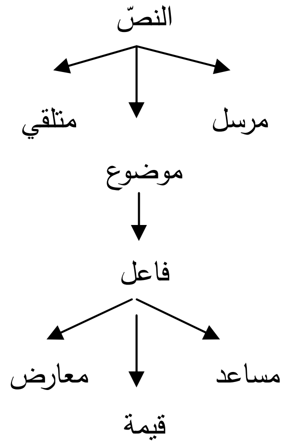
(2) *البيان والتبيين، ج1/ص 78.*

(3) *انظر: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص 45 وما بعدها.*

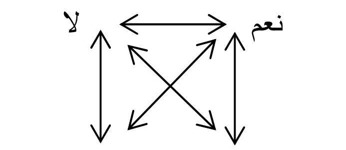
(4) *انظر: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، ص 2.*

رفعتها، والقراءة الثالثة؛ إنها دولة استعمارية توسعية تبني مجدها على اضطهاد الأقليات. فالدال (الجندي الزنجي يحيي العلم الفرنسي) والمدلول (الانتماء العسكري الفرنسي)، والدلالة (الجندي الفرنسي)[1].

وهذه الإشارات كلها تحيل إلى علاقات بين الشخوص المشكلة لفاعلية النص والفاعل والموضوع من جهة وبين المساعد والمعارض من جهة أخرى، ولذلك وجدنا غريماس[2] يذهب في تحديد أقطاب الصراع في ضوء مخطط سباعيّ الأقطاب لتجسيد عناصر فاعلية الخطاب.



كما سعى إلى تفسير الدرامي في النصّ عن طريق المربّع السيميائي في ظل الثنائيات الضدية للطباق والمقابلة:



(1) انظر/ دليل الناقد الأدبي، ص 183. من أمثلة ذلك محاولة تحليل الرموز الوطنية وألوان أعلام الدول.

(2) انظر: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 312.

وذهب فريق آخر إلى أنها دراسة لأنظمة الاتصال عامة اللغوية وغير اللغوية، ومن رواد هذا الاتجاه جورج مونان (G. mounin) الذي يرى أن بارت حينما عمل على دراسة أنظمة اللباس والغذاء فإنه نظر إليها بوصفها أنظمة دالة مقدّراً أن مشكلة الرسالة بين المرسل والمتلقي قد حلت في حين أن المشكلة بالذات هي التي كان سوسير قد أثارها. وبذلك يكون بارت قد أغفل المشكلة الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية[3]، ويعنى بذلك أن الإشارة هي الأصل الذي يجب أن تفسرالظاهرة في ظله قبل اللفظ.

وأما الاتجاه الثالث فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ أي بين الرمز اللغوي والرمز غير اللغوي بوصفهما عنصرين يتكاملان مع اللسانيات، على أساس أنّ دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات (Code) التي هي أساس الدلالة. ومن أنصار هذا الاتجاه جوليا كريستفا (J. Kristeva) وأمبرتو إيكو (U. Eco) ومحمد مفتاح وغيرهم. تقول جوليا كريسستيفا (إنّ النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة)[4]. ويفهم من النصّ أن مرجعية هذا الاتجاه لا نهائية: لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، نفسية.. ترتبط بمحيط الفكر المعاصر. وعلى الرغم من اعتبارها للنصّ كياناً مغلقاً نجدها تتصل بنظرية التلقي حين يصبح المرسل أو المتلقي ضمن شخوص فاعلية الحدث.

(3) *مقدمة للسيمولوجيا، ص 196.*

(4) *حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، ع 18/ص 122.*

ومع ذلك لم تتمكن السيميائية من تشكيل منهج متسق ومتكامل نظراً لاعتمادها بالدرجة الأولى على المعطيات الإجرائية للبنيوية، بالإضافة إلى تشعّب آراء منظّريها.

3 . المـــــنهج الموضـــــوعاتي (Thematique): يقوم هذا المنهج في مجال النقد الأدبي على أسس بنيوية من وجهة إحصائية تترصد حقول الموضوعات الطاغية في نصّ أو لدى كاتب ما، ولا يكاد يختلف هذا التوجّه عن التحليل البنيوي سوى في أنه يركز على تحديد الموضوع أو عدد الموضوعات التي يعالجها الكاتب في نص ما.

والموضوع (Theme) بوصفه الفكرة النواة أو المعنى الطاغي في نصّ أو عدد من النصوص هو الهدف الذي يسعى الناقد الموضوعاتي إلى تحديده وإبرازه. ويمثل الموضوع أحد العناصر الفنية للنص، وتعدّ نظرية الحقول الدلالية من أهمّ المبادئ التي يستند إليها في حصر المفردات المطردة وتصنيفها إلى موضوعات طاغية تحدّد مقصدية النص[1]. وقد يكون الموضوع هو الفكرة العامة للنصّ أو الحقل الدلالي، أو كما ويرى عبد الكريم حسن أنّ (العائلة اللغوية هي حدّ الموضوع)[2] من وجهة معجمية.

ومن أبرز الدارسين الذين تبنوا هذا المنهج في مجال النقد الأدبي جون بول ويبر(J P Weber)، وجون بيار رشارد (J. P. Richard) من فرنسا وعبد الكريم حسن من الوطن العربي.

وقد حاول أنصار هذا التوجه جعله منهجاً مستقلاً بذاته إلا أنهم لم يتمكنوا من تقديم نظرية متكاملة سواء على مستوى التأسيس النظري أم على مستوى الإجراء التطبيقي. وأعتقد أن ذلك يرجع إلى قضية التصنيف الموضوعاتي لا تعدو أن تكون عملية إحصائية لعنصر واحد من عناصر النصّ الفنية المتعدّدة. ومن هنا ظل هذا التوجه جزءاً أو مستوى من مستويات التحليل البنيوي أو النصاني لا يتجاوز الشكل التصنيفي لنظرية الحقول الدلالية.

4 . نظرية النص (Textuel): يعدّ ظهور المنهج النصّاني أو (منهج نظرية النص (Textuel)) مع أوائل السبعينات من القرن العشرين في الدراسات النقدية الأوروبية، من أكبر المحفزات الداعية إلى إعادة النظر في معطيات المدارس اللسانية الغربية المختلفة التي وقفت بالنصّ عند عتبة الجملة، وعجزت عن الربط بين أبعاد الظاهرة اللغوية؛ سواء في ذلك التوجهات البنيوية نتيجة اتخاذها البنية التركيبية للجملة المنجزة وحدة أساسية للتحليل الدلالي، مبعدة بذلك كلاً من القدرة الإنتاجية للغة، وسياق النص وملابساته والظواهر الكلامية ومقاماتها، أم بالنسبة إلى التوجهات التوليدية التحويلية التي اتخذت الجملة المولدة ميكانيكياً وحدة أساسية للتحليل؛ وأبعدت السياق التداولي واكتفت بالمتكلم المثالي والبنية العميقة، وهما عنصران متحوّلان لا وجود لهما سوى في حدس الدارسين. وكان هذا القصور كافياً لتنتقل اللسانيات الحديثة من النسق إلى السياق، ومن البنية المنجزة إلى التداول والاستعمال، ومن الجملة إلى النص[3].

ويقصد بالنصانية (Textologie) أو علم النص: اتخاذ النص وسياقاته التداولية وحدة أساسية للدراسة بصورة مشتركة بين عدة مناهج

[1] انظر: *Dictionnaire de linguistiqu. P 1003*

[2] المنهج الموضوعاتي، ص 185.

[3] انظر في هذا: *La pargmatique linguistique. P 10- 12*

ونظريات إجرائية. ومن المحاولات الأولى التي سعت إلى وضع نظرية لسانياتية لقراءة النصّ الباحث فان ديك (Van. dik) الذي استبدل البنية العميقة بمصطلح البنية الكبرى خلال سنوات 1972 . 1977م ابتداء من دراسته المركزة (النص بناه ووظائفه مقدمة أولية لعلم النص)[1]. ثم ظهرت أعمال اللغوي الألماني روك هانس (Rucks. H) الذي أشار إلى أن النصانية تختلف عن كلّ من البنيوية والتوليدية في أنها تجعل النص وحدة دراسية بدل الجملة؛ يقول: (أخذت اللسانيات النصية بصفتها العلم الذي يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها في الاستعمال شيئاً فشيئاً مكانة هامة في النقاش العلمي للسنوات الأخيرة، لا يمكن اليوم أن نعدّها مكملاً ضرورياً للأوصاف اللغوية التي اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة دراسية بدل الجملة؛ يقول:

أخذت اللسانيات النصية بصفتها العلم الذي يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها في الاستعمال شيئاً فشيئاً مكانة هامة في النقاش العلمي للسنوات الأخيرة،

لا يمكن اليوم أن نعدّها مكملاً ضرورياً للأوصاف اللغوية التي اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة للتحليل، بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هي النص ليس غير)[2]. كما قدّم اللغوي الفرنسي جان ميشال آدام (Adam) جملة من المبادئ[3]، أوضح فيها أسس التحليل في اللسانيات النصية. وذهب بعض الدارسين العرب مثل صلاح فضل إلى ربط النصانية بالدراسات البلاغية القديمة[4].

ومن الثابت أن الوحدة النصية بدل الجملة كانت منطلقاً لبعض الدارسين العرب حين ربطوا بين كلّ أنواع البنى التي تشكل نسيج النصّ من أصغر بنية في الكلمة إلى أكبر بنية التي هي النصّ؛ وعدّوا الجملة في حدود عناصر الإسناد ليست كافية لاستخراج المعاني المقصودة؛ لأن من شأن الجملة أن يصير معناها بالبناء عليها شيئاً غير الذي كان، وأنه يتغيّر في ذاته، وبذلك فإن مجموع الجمل في أيّ نصّ (بيت شعري أو قصيدة أو نصّ نثري) وحدة لا تتجزّأ؛ فيرى الجرجاني: أنّ الجملة إذا بني عليها حصل المعنى منها ومن الذي بنى عليها[5]، ويقدّم لتوضيح هذه الخاصّة شواهد عديدة شعراً ونثراً، منها قول الفرزدق:

وما حملت أمّ امرئ في ضلوعها

أعقّ من الجاني عليها هجائيا

ويذهب في تحليله، إلى أنه لا يتبين لك معنى النصّ إلا عند آخر حرف من البيت، حتى إن قطعت عنه قوله "هجائياً" بل الياء التي هي ضمير الفرزدق، لم يكن الذي تعلقه منه بما أراده؛ لأنّ معنى الجملة صار بالبناء عليها شيئاً غير الذي كان، وهذا الربط ينطبق على أيّ نص[6].

ومهما يكن من نتيجة؛ فإنّ التوجّه النصّاني على اختلاف روافده المعرفية سواء فيما يتصل بالعودة إلى النصّ، أم من حيث اتخاذ النصّ وحدة قرائية بدل الجملة، أو استبدال البنية العميقة بالوحدة الكبرى

(1) انظر: النص بناه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص.

(2) *Linguistique Textuelle et enseignment du francais. P18*

(3) انظر كتابه: *Elements de linguistique Textuelle.*

(4) بلاغة الخطاب وعلم النص. ص 319.

(5) انظر: دلائل الإعجاز، ص 414. وما بعدها.

(6) المرجع السابق، ص 413 وما بعدها.

للنصّ، يظلّ في طور التشكل ولمّا تتضح معالمه المميّزة.

5 . نظرية التلقي: تنطلق نظرية التلقي من العلامة بوصفها دالاً تريد أن تقول شيئاً ولكنها لا تستطيع، فينوب عنها المتلقي لينطقها بصوته ويعبّر عنها بفكره وأن النص يولد مع القراءة[1]، أو كما يقول بارت النصّ لا وجود له في غياب المتلقي. وبذلك تنقل نظرية المتلقي القراءة من سلطة النصّ عند دريدا إلى سلطة القارئ عند جماعة التلقي، وفي هذا المستوى يتمّ الوقوف على مسألتي التأثير والتأثر في ضوء ما يذهب إليه كلّ من ولفغانغ إيزر (W, Iser)، وستانلي فيش (Stanley fish) من أن عملية القراءة تعتمد شيئين متبادلين: أ . التلقي من النصّ إلى القارئ؛ حيث يقدّم النصّ للقارئ معلومات وإشارات مختلفة. ب . الإيصال من القارئ إلى النصّ، حيث يضفي القارئ على النصّ أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص المقروء البتة[2]. وتتمّ القراءة عبر آفاق توقعات متعدّدة تاريخية وثقافية تنقلها اللغة المتقمّصة للأثر إلى النصّ بوصفها مرجعيات يسجّلها الناصّ لا شعورياً. ولعلّ أهم مأخذ يوجّه لنظرية التلقي يعود إلى اعتمادها على المتلقي دون العناصر الفنية الأخرى؛ حيث يملي المتلقي ذاتيته على النصّ مهما حاول أن يكون موضوعياً. ويحاول ستانلي أن يدافع عن موضوعية المتلقي بكونه محمياً بالجماعة المفسرة[3]، غير أن هذه الجماعة المفسرة التي يشير إليها غير موجودة أصلاً أثناء قراءة النصّ وتأويله.

6 . التفكيكية والاختلاف: تقوم هذه النظرية على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، وتسعى إلى تفكيك البنية وتحويل الثابت وتثبيت المتحول، وإلحاقه ببيئات أخرى مضادّة أو غريبة وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيجلية[4]. وفي هذا المنحى يذهب الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (Jaques Derrida) ليؤسس مذهباً فلسفياً في محاولة لمنح العدم هوية من خلال قلب السائد وهدم المبنى، فلا تتحقق مقصدية النصّ إلا في حيّز المحو والاختلاف والحضور والغياب، وأنّ (المختلف لا يكون غير موجود؛ ليس كائناً . حاضراً، إنه كلّ ما ليس هو؛ أي كلّ شيء؛ إنه يتحاشى المثول أمام أحد)[5]، وتعود أفكار دريدا إلى جذور أنطولوجية ودينية تستشف من قوله (في البدء كان الاختلاف) وهي معادل موضوعي للآية الإنجيلية (في البدء كان الكلمة وكان الكلمة الله..)[6]، كما تعود إلى فلسفة هيجل الجدلية بعدما أسقطها على مقولة دي سوسير في تعريف العلامة اللغوية التي ترتبط ببعضها على أساس الاتحاد والاختلاف[7]. وتبعاً لهذا الفهم سعى إلى هدم الفلسفة الغربية الميتافيزيقية، وزعزعة كلّ المسلمات والثوابت، واتخذ استراتيجية التفكيك من أجل البرهنة على ثنائية الحضور والغياب لمحو الأثر الأصل وبناء المختلف، ليصبح النصّ نصّين في واحد لا يشبه أحدهما الآخر، وأن النصّ الحاضر لا يثبت وجوده إلا بالاختلاف والغياب؛ أي بوجود نصّ آخر مختلف. وتعدّ آلية

---

[1] الخروج من التيه، ص 112 وما بعدها.
[2] فن القصّ بين النظرية والتطبيق، ص 45.
[3] الخروج من التيه، ص 140.

[4] التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل. ص 64. تقوم التفكيكية على جدل التفكير الذي يحدد الوجود في وجوده. وقد كان للفلسفة المثالية الألمانية دخل في أفكار هيجل الداعية إلا الاختلاف والتفكيك مثلما نجدها في أعمال جاك دريدا.
[5] المرجع السابق، ص 72.
[6] الكتابة والاختلاف، ص 32.
[7] Cours de linguistique generale. Op. cit p 24

التناصّ العمود الفقري لاستراتيجية التحليل في هذا المنهج.

ويواكب التوجّه التقويضي أبعاداً فكرية وسياسية تمثل انعكاساً لاستراتيجيات العالم الجديد السائر في طريق تحقيق العولمة؛

وهي استراتيجية تسعى إلى الهيمنة بضرب الفكر من الدّاخل لتقويض ثوابته، وهو ما يعنى التموقع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متتالية لها من الداخل. ولعلّ خير مثال واقعي لهذا المنهج ما يجري من أحداث في عالمنا المعاصر في محاولة لتفكيك الكيانات والثقافات لإعادة تشكيل العالم وإخراج بعض الثقافات والحضارات من سجل التاريخ، وقد كتبت كثير من التنبؤات[1] حول مستقبل هذا المسار.

7 . **النظريات التداولية:** وتتصل بلسانيات النصّ النظرية التداولية[2] (Pragmatisme - Pragmatism)؛ وهي نظرية تعنى بالكيفية التي تعمل بها اللغة، وتركز على تحديد المقام السياقي للمجريات التي يتحقق فيها النصّ من خلال الممارسات التخاطبية بين الناصّ والمتلقي نطقاً أو كتابة. وتسعى هذه النظرية إلى ربط النصّ بالسياقات الفعلية لاستخدام اللغة بهدف الوقوف على ما يكتنف دلالات النصّ من لبس وغموض

[1] *من الأمثلة على ذلك: نهاية التاريخ لفرنسيس فوكو ياما، ونهاية الجغرافيا لبول فيلر، ونهاية اليوتوبيا، لراسل جاكوبي، وصراع الحضارات لصمويل هنتجشتن.*

[2] *مصطلح التداولية يقابل المصطلح الفرنسي (Pragmatique) ويعني الأحداث الكلامية المتداولة بين المتخاطبين، وله مرادفات أخرى لدى بعض الدارسين العرب مثل (المحادثة . التخاطبية . التحاورية.. وغيرها) وهناك فرق شاسع بينها وبين مصطلح الذرائعية الفلسفي الذي يعني النفعية والجانب التطبيقي للأفكار ويقابل في اللغات الأجنبية: (Pragmatisme -Pragmatism).*

وانزياح يتصل بالمواضعات اللغوية، والرموز والإشارات الجسمية المصاحبة للعملية الكلامية وحمولتها المرتبطة بطبائع الناس وأعرافهم وسلوكهم في الكلام والكتابة. وتمثل التداولية من هذه الناحية البعدين الأول والرابع من عناصر الإخبار في تفسير النصوص وتأويلها؛ فهي منه هذه الناحية تعتمد على المرسل والمتلقي بوصفهما طرفين يحمل كلّ منهما خلفية ثقافية تعمل على تشكل قصدية النصّ . كتابة أو نقداً . وإن لم يظهر المتخاطبان هذه الخلفية.

ويأتي في مقدّمة من قام بتطوير هذه النظرية كلّ من أوستين (Austin) وجون سيرل (J. Searle)[3] في دراستهما أحداث الكلام؛ غير أن سيرل وسّع من نظرية أفعال الكلام وذهب إلى تصنيف أفعال الكلام المرتبطة بالعمل وألفاظ العقود الفورية. كما قدّم الباحث الفرنسي فرنسوا ركاناتي (F. Recanati) مدخلاً للنظرية التداولية[4] حول النظم والمقام والمحيط المرجعي.

ويبدو أنّ اللغويين العرب وبخاصة علماء الأصول قد تنبّهوا إلى سياق المقام وأثره في توجيه دلالة المنطوق،

وما له من أهمية في تبيين المجمل وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق وتنوع الدلالة[5]، وإشارة المقام القولية والفعلية والحركية، كما في ألفاظ العقود المقترنة بالعمل الفوري. ويؤكد ابن القيم على ملابسات المقام وصلته بدلالة الألفاظ؛ فيرى أن (الألفاظ لا تقصد لذواتها وإنما هي أداة يستدلّ بها على مراد المتكلم، فإذا ظهر مراده

[3] *انظر: مبادئ في اللسانيات، ص 161. وأصول واتجاهات المدارس اللسانية الحديثة، ص 166 وما بعدها.*

[4] *انظر: مدخل إلى اللسانيات التداولية في قائمة المراجع.*

[5] *انظر: بدائع الفوائد: ج 4/ ص 3. مرجع سابق.*

ووضح بأيّ طريق عمل بمقتضاه، سواء أكان بإشارة أم كناية أم بدلالة عقلية أم قرينة حالية أم عادة له مطردة لا يخلّ بها)[1]؛ ويقصد بذلك أنّ هناك عملية تعويض وتعاون بين المتخاطبين في سدّ الثغرات الدلالية وملء الفراغات وتكميل المختصرات بالإشارات التعبيرية المختلفة بحسب العادة المطردة والعرف والحمولة اللغوية، من أجل تحقيق الفهم؛ وهي إشارة صريحة إلى أهمية البعد التداولي والسيميائي في تحليل النصوص.

ثالثاً/ نحو منهج لسانياتي/ من البنيوية إلى النظمية:

ومن النتائج التي يمكننا أن نصل إليها بعد متابعتنا لهذا الكمّ الثرّ من المناهج النقدية المعاصرة، ومقارنة أدواتها الإجرائية في تحليل النصوص: أنّ جلّ هذه المناهج منبثقة أساساً من الأفكار البنيوية، وإن اختلفت من حيث الإجراءات التطبيقية. وأن كلّ منهج من هذه المناهج استقل بعنصر أو أكثر من عناصر النصّ الفنية؛ فاكتفت البنيوية الشكلانية بالنصّ دون غيره، وجعلت نظرية التلقي المستقبل أساساً لكلّ تحليل، وركزت الموضوعاتية على حصر الموضوعات فقط، في حين أخذت التداولية بعنصري الناصّ والمتلقي بوصفهما عنصري العملية التواصلية، واتخذت النصانية النصّ بدل الجملة الواحدة وحدة للتحليل. واكتفت السيميائية بأقطاب الصراع النصّي متخذة الرموز والإشارات والثنائيات الضدية أساساً للقراءة التأويلية من حيث ارتباطها بالمرجعيات. أمّا التفكيكية فألغت كلّ عناصر النصّ الفنية بما فيها النص والناصّ والمتلقي عن طريق المحو للبحث عن نصّ أو أثر غائب ومخالف يقوم على الجدل وسلطة العقل حضوراً أو غياباً.

وتضعنا هذه النتائج أمام دعوة خطيرة تتمثل في السعي إلى فكّ انتظام النصّ ومحاولة هدمه في ذاته، من خلال إقصاء أهمّ عناصره الفنية، وتؤدّي في النهاية إلى إنتاج تفسيرات جزئية وتأويلات ذاتية؛ لا تمتّ بصلة إلى النصّ المقروء، وتدخل القراءات النقدية في تهويمات عبثية ومتاهات تأويلية تلغي قصدية النصّ وأدبية الأدب. وهي إشكالية تدعونا إلى إعادة قراءة هذه المناهج قراءة تقبل النسبية والتحوير والتجاوز، لابتداع منهج يستمدّ مصداقيته من روح الأمة وزخمها الفكري والحضاري.

وقبل أن نستعرض مشروع هذا المنهج، أودّ أن أطرح سؤالاً مركباً دائم الحضور في الساحة الأدبية العربية، ألا وهو:

لماذا يظلّ النقاد العرب عالة على المناهج النقدية التي تظهر في الغرب، بل ولا تستثمر في وقتها، حتى يكون النقاد الغربيون قد ابتدعوا غيرها؟

وما موقفنا إذا أفلست كلّ هذه المناهج. وقد أفلس أغلبها فعلاً . فهل علينا أن ننتظر حتى يبتدع الغرب منهجاً جديداً؟ ثمّ لماذا لا يعلن النقاد العرب قطيعة معارفية على المناهج الغربية، واستنباط مناهج تناسب قيمهم الحضارية، إما بالرجوع إلى التراث، كما في النظرية البلاغية ونظرية النظم ونظرية الأدب الإسلامي، وإما بابتداع منهج جديد يواكب مستجدات العصر؟ علماً بأنّ كثيراً من النقاد[2] العرب وقف على هذه الإشكالية مطالباً بالتأصيل والتجديد على غرار ما

---

[1] أعلام الموقعين، ج1/ ص 216. مرجع سابق.

[2] انظر في هذا: في الشعرية لكمال أبو ديب، والمذاهب الأدبية لشكري عياد.

دعا إليه شكري عياد في دراسته للمذاهب الغربية وكمال أبو ديب في الشعرية وجدلية الخفاء والتجلي وغيرهما.

وفي محاولتي الإجابة عن ذلك؛ أعتقد مبدئياً أن القطيعة المعارفية (الإبستمولوجية) تكون ضرورية إذا استنفد المُقاطع كلّ الوسائل المتاحة، وقدّم بدائل ضمن نظرية مستحدثة، وهذا لم يحدث في العالم العربي حتى يومنا هذا سواء بالنسبة للتراث أم بالنسبة إلى احتواء المناهج الغربية؛ فالمناهج والنظريات التراثية بات بعضها متجاوزاً، وأصبح بعضها الآخر راكداً ولم يطوّر بسبب القراءة المحافظة، أو متضمّناً في نظريات النقد الأدبي الحديث؛ أمّا المناهج الغربية فقد استثمرت جاهزة، ولم تقرأ قراءة نسبية تحوّرها وتعوربها؛ لأنها نشأت ضمن سياق تاريخي وأهداف استراتيجية تحقق أغراضاً معيّنة لا نمطية (Non Standard).

ولا شكّ في أنّ الزخم العلمي بات سريع الخطى وهو إرث مشترك، فما على الناقد العربي إلا أن يستثمره لصالحه، ويجرّب بدائل منهجية كثيرة متاحة، يمكنه أن يطوّعها ويطوّرها ويضفي عليها روحاً عربية تسمح بإعادة الانتظام والتوازن؛ فالحاسوب اليوم وصل إلى أقصى درجات التطوّر، وليس من العقل إحداث قطيعة مع المنجزات التي قطعها والرجوع إلى التراث العربي، ودراسة لوغارتمات الخوارزمي ونظرية المجموعات والحقول الدلالية من جديد لأجل صناعة حاسوب عربي بحجّة التأصيل؛ ما دامت تلك العناصر والنظريات متضمنة فيه؛ بل عليه أن يبتدع في إطاره برامج متطوّرة تفي بحاجاته.

أمّا السؤال؛ لماذا لم يبتدع النقاد العرب في يومنا هذا منهجاً جديداً مع حاجتهم الماسة إليه؟ فأزعم أن الفكر العربي المعاصر أكبر من أن يعجزه تلك؛ غير أنه يعيش شبه عطالة في بيئة غيّبت الأهداف الحضارية وأبطلت الدوافع الإبداعية، فأصبح الباحث العربي بين رجلين؛ رجل أدمن القراءة المحافظة فلم يتمكن من تجاوز التراث، ورجل تمثل القراءة الجاهزة للنظريات الغربية دون أن يفصلها عن سياقها التاريخي، في حين أنّ الإبداع لا يتحقق إلا بالقراءة النسبية التي تتجاوز السائد وتنمّي الثابت وتطوّر المتحوّل. الأمر الذي يتطلب توفير مساحة واسعة للبحث العلمي، وحرية أكاديمية تعيد للباحث ثقته بنفسه وبانتمائه الحضاري؛ إذ كيف يتحقق ابتداع منهج في مجتمعات لا يزوّد الباحث فيها بالأهداف الإستراتيجية لفكرها الثقافي، ولا يتعدّى ما تنتجه مجتمعة من بحوث ودراسات وكتب وبرامج حاسوبية، ما يتمّ إنجازه في أقلّ دولة أوربية تطوّراً مثل إسبانيا.

وقد يجانب الصواب من يأخذ بمقولة إن الأدب العربي وحيد في سربه ونسيج حاكته بيئات اجتماعية وعقلية تخالف البيئات الأخرى، وهو لا يقبل النظريات والمناهج الحديثة بل تستنبط أدواته النقدية من كيانه على غرار قواعد النحو والعروض[1]. وأعتقد أن من يأخذ بهذه النظرة لا يضع في حسبانه بأن الأدب إنتاج إنساني تشترك في طبيعته العامة كلّ الشعوب، وإن اختلفت من حيث الطرح والأحكام العقلية والثوابت الخاصة بأمّة من الأمم، كما أن النظريات والمناهج تراث مشترك بين الشعوب تأخذ منها ما يناسب مقوّماتها الفكرية ومقاصدها الدينية، وتعمل على تحويرها وتطويرها لصالحها؛ ذلك أن الأدب نسيج لغوي قبل كلّ شيء واللغة لا تختلف في جوهرها بين البشر من حيث تسمية الأشياء وبلورة الأفكار، وأدوات تحليل المعنى. وإنما تختلف فقط من حيث رموز التعبير عنها نطقاً أو كتابة، أو كما يقول أبو حامد الغزالي (اللغات البشرية واحدة

[1] *تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 4 وما بعدها.*

من حيث حقيقة الشيء في نفسه وفي الذهن، ومختلفة من حيث العبارة والرمز الكتابي)[1].

وأمّا لماذا النهج اللسانياتي؟ فلأنّ المناهج مهما تباينت في أبعادها الفكرية الأديولوجية والفنية تستند إلى معطيات اللسانيات، والنصّ في جوهره بنية لغوية،

وهذه البنية اللغوية المشكلة لمقاصد النصّ متشعبة المرجعيات، ولا يمكن تحليلها في ضوء نظرية واحدة، أو منهج من المناهج النقدية المعاصرة التي ما فتئت تلغي أكثر العناصر الفنية والإخبارية للنصّ، حتى كادت أن تلغي النصّ ذاته[2]. ومن وجهة ثانية، يبدو لي أن ابتداع مناهج نقدية عربية بات يمثل . أكثر من أيّ وقت سابق . ضرورة وجود، وإثبات هوية في خضم التحوّلات والهيمنة العالمية. لقد حكمت النظريات الأدبية الحديثة كالواقعية الاشتراكية والنفسية والبنيوية بأنماطها، العملية النقدية قرناً من الزمن؛ فعايشت الواقعية الحركات التحررية في العالم، ورافقت البنيوية تشكيل الكيانات المستقلة، وتعايش التفكيكية والتداولية ونظرية التلقي التعولم الحضاري وتحويل الثوابت، وتجزئ الدول، وتقويض الهويات المتمايزة حضارياً من الداخل لإخراجها من التاريخ.

ونزولاً عند هذا المعطي، فإنّ المنهج المقترح يقوم من حيث التأسيس النظري على فكرة عودة انتظام الرؤية الإنسانية إلى العالم، وإلى العلاقات التي تربط بين موجودات الكون في اتساقها وتكاملها؛ وذلك من منظور أنّ الظاهرة التواصلية ظاهرة اجتماعية ذات أبعاد قبلية وآنية وبعدية، تتوازن فيها عناصر الإخبار الفنية المكوّنة للخطاب، سواء أكان ذلك في الكلام اليومي أم في النصّ الإبداعي والقراءة النقدية.

ويستند هذا الطّرح من حيث التأسيس النظري والإجراء التطبيقي على خلفيتين:

1 . خلفية نظرية تراثية كان قد أثارها بعض النقاد العرب كالقاضي عبد الجبار (ت 415هـ) وابن حزم الأندلسي (ت 456هـ) وحازم القرطاجني (ت 639هـ) وبخاصة عبد القاهر الجرجاني (472هـ/ 1078هـ) الذي أومأ إلى إطارها العام في دلائل الإعجاز تحت مصطلح "نظرية النظم" من منظور انتظام الوحدة التواصلية المجسدة في بنية النصّ وملابساته ومرجعياته، سواء على مستوى معنى المعنى للعلامة، وعلاقة الغموض بالإبداع، والعناصر الفنية المكونة لعملية الإخبار في النصّ، أم على مستوى النصّ المقدّر ذهنياً والمنجز فعلياً وما يحتمل إنجازه منه مستقبلاً تفسيراً وتأويلاً؛ وذلك في ضوء قراءة نسبية للتراث، تضفي عليه نظرة إبداعية تواكب العصر.

2 . خلفية إجرائية معاصرة تستثمر أهمّ الأدوات والنظريات التي أثبتت فعاليتها في النقد الغربي المعاصر، بعد تحويرها وإضفاء الروح العربية عليها. وليس القصد أن تتكامل في المنهج النظمي كل المناهج؛ ولكن القصد أن يستعين بأهمّ النظريات التي أثبتت جودها وقدرتها التفسيرية والتأويلية في القراءة والتحليل الدلالي على مستويات النص المختلفة. وقد سبق لي أن طبقت جانباً منه في قراءة نقدية لقصيدة "الذبيح الصاعد"[3] لمفدي زكريا، فكانت له نتائج أولية مشجعة، جعلتني أزعم بصلاحيته إذا وجد من يثري أسسه النظرية ويسدّ ثغراته الإجرائية في

(1) المستصفى، أبو حامد الغزالي، ج1/ص 21.

(2) من أمثلة هذه المناهج: التقويضية التي تلغي كلا من الناص والنص الأصل، ونظرية التقي التي تلغي النصّ أصلاً وتكتفي بالمتلقي.

(3) انظر: نحو منهج لسانياتي، مجلة كتابات معاصرة. العدد: 1996/18م.

التحليل النصّي.

ويتوسّل تحليل النصّ . في ظل المنهج اللسانياتي النظمي . عدداً من المفاتيح، يقصد بها مجموع النظريات والأدوات والتقنيات الفنية والإجرائية التي تمكن الناقد من الولوج إلى فضاء النصّ وقراءته وتحليله، والوقوف على ما يحمل من أسرار خفية ضمن طبقاته المتراكمة وحفرياته المتباينة سطحية وعميقة. ويسير التحليل عبر جملة من المستويات تخضع النص لقراءات متنوعة، وتتخذ النصّ ذاته وحدة قرائية بدل الجملة، وتستثمر كلّ قراءة عدداً من النظريات النسقية والسياقية من أجل تقديم تفسيرات في بنى كبرى يمكن مقارنتها والوقوف على علاقاتها بالبنى المستخلصة من القراءات الأخرى. ومن أمثلة هذه المفاتيح التي تتدرج في شكل نظريات ومستويات قرائية نذكر:

1 . عناصر النصّ الفنية: ونعني بها عناصر الإخبار المكوّنة للنصّ، ويجملها عبد القاهر الجرجاني[(1)] في (الخبر والمُخبر والمُخبَر به والمخبر عنه)، وتمثل في أيّ تواصل نصّي: المرسل والمتلقي والنصّ (بنية ونظماً)، والموضوع والمرجعية. ويعمل التحليل النظمي على إيجاد توازن بين هذه العناصر، وإعطاء كلّ عنصر حقه من المعالجة بوصفه مكمّلاً لمقاصد النصّ، وتشكيل النص النقدي المبتدع؛ وذلك على خلاف البنيوية التي تؤكد على النصّ وحده، ونظرية التلقي التي تكتفي بالمتلقي، والتفكيكية التي تلغي الجميع باستثناء المرجعية. وتتكوّن عناصر الإخبار الفنية للنصّ منطوقاً كان أو مكتوباً من خمسة عناصر نوضحها في الجدول الآتي:

1	المرسل	الناصّ أو الكاتب، حقيقياً كان أو مبلغاً أو ورقياً
2	النصّ	ويشمل مستويات البنية اللغوية والنظمية
3	الموضوع	القضايا والأفكار التي تتضمنّها الوظيفة الإخبارية للنصّ
4	المتلقي	مستقبل النص، محايداً كان أو موافقاً أو مخالفاً، مؤثراً ومتأثراً
5	المرجعية	الأثر التناصّي للأفكار السابقة التي تتقاطع مع النص

(1) دلائل الإعجاز، ص 406.

2 . فاعلية الحدث النصّي: وفيها يقف الدارس على الأقطاب التي تشكّل فاعلية النصّ، وأكثر ما تتجسد في الضمائر والموضوعات المتمايزة في شكل شخوص أو أقطاب صراع، وتظهر في صور متعدّدة من الخطاب:

(الأنا/ الفاعل/ مرسل ـ الأنا الثاني/ المساعد/ بديل المرسل ـ الهو/ المعارض الآخر ـ الأنت/ المخاطب/ المتلقي ـ الموضوع/ القصد..)،

حضوراً وغياباً، استناداً إلى الموضوع الذي ينتظمها جميعاً، والعلاقات التي تحكم الحدث السردي أو الوصفي عامة، بما في ذلك الأنا النفسي والاجتماعي والنصّي، مشدودة إلى الموضوع، والأنا أو الفاعل، والمقصدية أو القيمة كما يسمّيهما غريماس[(2)] (A. Greimas). وتتميز أقطاب فاعلية النصّ بالتماهي والمعاوضة وتبادل المواقع؛ فقد يظهر الأنا تحت شخص أنت أو هو أو الموضوع، وإن كانت كلها تحيل إلى علاقات بين المرسل والموضوع والمتلقي من جهة وبين المساعد والفاعل والمعارض من جهة أخرى[(3)]، وصولاً إلى قصدية النصّ أو القيمة. ويتمّ تحددي هذه الفاعلية عن طريق حصر الظواهر الموزّعة في النص من خلال الضمائر والحقول الدلالية الطاغية لكلّ قطب من أقطاب

(2) *النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 312.*

(3) *انظر: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 312.*

الصـراع التـي تشـكل قـدراً مـن الاكتسـاح لفاعليـة النصّ..

3 . **وظـائف الـنصّ الدلاليـة**: ويعنـى هـذا المفتـاح بحصـر الوظـائف الدلاليـة الطاغيـة علـى مساحة المستويات المختلفة: الصيّتات، والمفردات، والتراكيـب، ومـن خـلال أداء الجمـل حسـب نظريـة رومان ياكوبسون (R. Hacobson) في وظـائف الخطـاب[1] التـي تجعـل جمـل الـنصّ لا تخـرج عـن (الانفعالية لإظهار الموقف . والمعجمية للشرح . والمرجعية للإخبار وتحديد الهدف أو موضوع القيمة ـ والانتباهيـة الندائيـة للطلـب أو الأمـر . والشـعرية الجماليـة للجوانـب الفنيـة . والإفهاميـة لتـأمين الاتصـال)، وفـي ضـوئها تحـدد مقصـدية الكاتـب، ووظيفـة الـنصّ، مـن خـلال الوظـائف الطاغيـة فـي النصّ.

4 . **فضـاء الـنصّ**/ وتتضـمّن ملابسـات الموضوع الفكرية والحضـارية والاجتماعيـة الزمانيـة والمكانيـة والتداوليـة فـي ظـل التقاليد الإناسية بمـا فـي ذلـك الـنص ذاتـه مـن حيـث النـوع والانتمـاء والعنوان والبداية والنهاية والمقام والمناسبة والنـاصّ والمتلقي.

5 . **الحقول الدلالية**/ وتتشكل من المفردات التـي توزع إلـى حقـول دلاليـة ومجموعـات انتمائيـة طاغيــة ومتدرجــة يــتمّ مــن خلالهــا استكشــاف العلاقات الخارجية التي تداعت على الكاتب وما يمثــل بــؤرة الحــدث مــن خــلال رصــد القضــايا والموضـوعات والمعـاني الطاغيـة، وتحليلهـا بعـد ترتيبها تنازلياً.

6 . **العلاقات الضدية**/ وتظهر في شكل ثنائيات ضدية أو ثلاثيات طاغية تحكم الحدث السري للنصّ (أنا . هو/ حب . كره/ حرب . سلم...) وكما يكون التضادّ على مستوى الألفاظ والجمل؛ الطباق والمقابلة، يكون على مستوى الشخوص والمكان والزمان، وكثيراً مـا يسـتعين بعـض الدارسـين فـي تحليـل هـذا المسـتوى بـالمربع السـيميائي أو المخمـس علـى اعتبـار الدلالـة التخيلية المرجعية.

7 . **المسـافة الزمانيـة**/ ويجب التمييز ضمن هـذا المسـتوى بـين الزمـان السـاعي والـزمن السـردي الحدثي باعتبار هذا الأخير نسبياً لا يقاس بالدقائق، كما أن الزمن الساعي يمكن أن يحسب وفق التقسيم الثلاثــي النحــوي (الماضــي، الحاضــر، المســتقبل)، وفق القرائن المحددة للزمن لا حسب صيغة الفعل أو المشتق، كمـا فـي دلالـة المضـارع المنفـي (لم يفعل) علـى الماضـي مـثلاً، حتـى يـتمّ تحديـد البعـد الزمنـي الطـاغي، ومحاولـة إيجـاد العلاقـة بينـه وبـين فاعليـة الحدث وغيره من المستويات.

8 . **المسـاحة المكانيـة**/ وتتجلـى فـي الفضـاء الـداخلي والخـارجي للـنصّ . مـن الحيـز الضـيق للذات إلى المحل إلى الغرفة إلى المدينة إلى البلد إلــى الــوطن فالقــارة فــالكون فــالوجود الشــمولي، وتسـتنبط هـذه المسـاحة مـن فضـاء موقـع الحـدث وتحرك الشخوص.

9 . **المستوى الإيقـاعي**/ ويشمل الموسيقى الداخليـة التـي تشـكلها البنيـة اللغويـة، والخارجيـة المنبثقـة عـن الـوزن أو البحـر العروضـي، والإيقـاع المضـموني الـذي تجسـده الأفكـار والصـور للعمـل الإبـداعي، انطلاقــاً مــن الصــيتة (Phoneme) والكلمـة إلـى الجملـة، فالبينـة الكبـرى للـنصّ عمومـاً مما يشكل البنية الإيقاعية للخطـاب عامّـة، وأثرهـا فـي مقصدية النصّ.

10 ـ الرمـوز الإيحائيـة/ ويعتمـد فـي اسـتثمارها علـى الجانـب الإناسـي والثقـافي والاجتمـاعي، فيمـا ترسـب بالمرجعيــة الذاكريــة مــن إشـارات ارتبطــت بألفــاظ أو عبــارات ذات حمولــة تفســيرية مبــرّرة دلاليــاً

[1] انظر: الألسنية علم اللغة الحديث، ميشال زكريا، ص 241.

وسيميائياً، حيث يمكن تأويلها في ظل معطيات المستويات السابقة.

11 . **التناصّ**/ ويعني تداخل النصوص وتقاطعها من خلال المخزون الذاكري لنصّ حاضر، وآخر غائب تستشف أبعاده المعرفية من النصّ الحاضر نتيجة تفكيك وحداته، ومواجهتها بما تحيل عليه من نصوص وأفكار، مما يستدعي الرجوع إلى عشرات النصوص للوقوف في النهاية على المرجعيات الفكرية والدينية والثقافية للناصّ والنصّ، وذلك بمقابلة النصوص الحاضرة بما يوازيها من النصوص المستحضرة تناصياً.

12 . **نظرية التلقي**، وفي هذا المستوى يتم الوقوف على مسألتي التأثير والتأثر بين الناصّ والمتلقي استناداً إلى مرجعيات كلّ منهما في إطار النصّ. ويرى إيزر (W. Iser) أنّ هذه النظرية تقوم على أساس أن عملية القراءة تعتمد شيئين متبادلين: أ ـ التلقي من النصّ إلى القارئ، حيث يقدم النصّ للقارئ معلومات وإشارات مختلفة. ب . لإيصال من القارئ إلى النصّ؛ حيث يضفي القارئ . أو المتلقي . على النصّ أبعاداً تأويلية جديدة. وقد حاد بعض الدارسين الغربيين عن مسارها حين قاموا باعتماد سلطة المتلقي وإلغاء سلطة النصّ وغيرها من العناصر، ممّا أباح للمتلقي تقديم تفسيرات وتأويلات قد لا يكون لها وجود في النصّ المقروء البتة[1]، ولا تجد لها تبريرات في ظلّ مقاصد النصّ المستنبطة من المستويات الأخرى.

13 . الثبات والتحوّل، ويظهر في حقلين متباينين؛ حقل الجمل الفعلية الدالة على التحول والتغيير وحقل الجمل الاسمية الدالة على الثبات والاستمرار في بنية الصراع. ويحدّد هذا المستوى صلة القضايا المطروحة في النصّ بحركية التحوّل وإرادة التغيير عبر الزمن أو بثباتها المستمر، كما يومئ إلى ذلك علماء البلاغة.

14 . **السياقات التداولية**، ويعنى في هذا المستوى بالبحث عن الأفعال الكلامية والوظائف التي تؤديها في الحياة العملية نفسياً واجتماعياً وسياسياً، وتتجلى في مظاهر الطلب أو الرغبة أو الرفض أو التهديد.. الخ وما تبوح عنه من علاقات تعارض أو منع أو توافق. ويعالج هذا المستوى كلّ أنماط النصوص التواصلية؛ اللغوية والأمثولية[2] والحاسوبية وغيرها من أدوات التواصل الجديدة وأجناسه التي تتجسد في وسائل الإعلام المختلفة كالنصّ المكتوب والنصّ الأمثولي، والنصّ الالكتروني[3] المترابط وما يتضمّنه من عقد معلوماتية غير لغوية.

15 . **فك الشيفرات وتركيب النص**/ ويعنى في هذا المستوى بتحديد العلاقات التي تربط بين معطيات المستويات السابقة[4]، وما أفرزته من نتائج وما تحمله من تحويلات دلالية ورموز تأويلية وتضاد ثنائي[5]، والعمل على تفسيرها وتأويلها عن طريق محاولة إعادة بناء نصّ جديد أو قراءة مبررة تدخل في لحمتها المعطيات والأسرار الخفية التي أنبأت عنها شيفرات النص، بوصفه علاقة لغوية أصلية تبرز الجانب التواصلي والتداولي والتأويلي؛ وهو ما يعبر عنه بالنص الثاني، أو النصّ المبتدع الذي يوازي ويعادل المقاصد الأصلية للمبدع والنصّ المقروء. ومع ذلك يظلّ هناك هامش قابل لأن يخالف مقاصد النصّ الأصلي أو يتمثلها أو يغطيها أو يولدها ويبنيها.

---

(1) *فنّ القصّ بين النظرية والتطبيق ص 54.*

(2) *النصوص التي تعرض في شكل أشرطة مصوّرة.*

(3) *هناك ثلاثة أجناس من أشكال من النصوص: نص مكتوب أو منطوق، ونصّ أمثولي (Econique) تبرزه المشاهد والصور والرسوم، ونص الكتروني مترابط تنتجه المعلوماتية بأدواتها الحاسوبية المختلفة.*

(4) *انظر: نحو منهج لسانياتي، ص 75 وما بعدها.*

(5) *Analyse semantique du discours. P 105.*

ونصل في نهاية الدراسة إلى أن التحليل اللسانياتي المقترح في إطار هذا التوجه، يأتي تتويجاً لجملة من نظريات التحليل اللسانياتي التي يمكن استثمارها في النقدي الأدبي، في نوع من الشمولية يستدعيها النص الأدبي المتعدد الغايات والأبعاد، مما يجعل هذا المشروع لا يسعى من أجل انفتاح النص على عدد من القراءات فحسب، بل على عدد من التقنيات والنظريات

والمناهج، ويتيح للقارئ نصيب المشاركة في الإنتاج والتأويل والإبداع، وممارسة التعدد الدلالي عبر اللغة النصّ الذي تتداخل فيه المعارف والمرجعيات المختلفة. مما يبقي على النصّ سلطته التبليغية في ظلّ التوازن بين عناصره الفنية ويضبط التأويلات التهويمية والقراءات المتباينة التي جرفتها دعوات الاختلاف نتيجة استبعاد بعض عناصر الخطاب إلى التناقض والغياب والعدم. ومع ذلك . كما جاء على لسان جان أيف تادييه[1] . فليقبل النقد ومثله الفن بالوصول إلى الحقيقة بواسطة دروب أخرى غير درب العلم، فستحتفظ الأصداف بضجة البحر المترامي الأطراف.

[1] النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 424.

المصادر والمراجع:

1 . أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ت/ رشيد رضا، القاهرة، 1959م.

2 . أصول واتجاهات المدارس اللسانية الحديثة، محمد يونس، الكويت، عالم الفكر، ع 2003/32م.

3 . أعلام الموقعين، ابن القيم الجوزية، ت/ محمد محيي الدين، دار الفكر، 1374م.

4 . الألسنية، علم اللغة الحديث، ميشال زكريا، بيروت، المؤسسة الجامعية، 1983.

5 . بدائع الفوائد، ابن قيم الجوزية، دمشق، مكتبة دار البيان 1415هـ.

6 . بلاغة الخطاب وعلم النصّ، صلاح فضل، القاهرة، مكتبة غريب، 1996م.

7 . البيان والتبيين، أبو عثمان الجاحظ، القاهرة، المطبعة التجارية، 1947م.

8 . تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، بيروت، دار الكتب العلمية، 1985م.

9 . التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، عادل عبد الله، دار الكلمة، دمشق، 2000م.

10 . توفيق الحكيم مفكراً وفناناً، محمود أمين العلم، القاهرة، دار شهدي للنشر، 1985م.

11 . حوار مع جوليا كريستيفا، فؤاد منصورن مجلة الفكر العربي، بيروت، ع 1982/18م.

12 . الخروج من التيه، دراسة في سلطة النصّ، عبد العزيز حمودة، الكويت، عالم المعرفة، ع 2003/298م.

13 . دراسات في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1965م.

14 . دروس في الألسنية العامة، دي سوسير، ت/ صالح القرمادي، طرابلس، الدار العربية للكتاب، 1985م.

15 . دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، الرياض، مكتبة المعارف 1978.

16 . دليل الناقد الأدبي، ميجال الرويلي وسعد البازعي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002م.

17 . الغربال، ميخائيل نعيمة، بيروت، مؤسسة نوفل، 1978م.

18 . فنّ القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، القاهرة، مكتبة غريب، 1992م.

19 . في الشعرية، كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م.

20 . الكتابة والاختلاف جاك دريدا، ت/كاظم جهاد، دمشق، دار الحصاد، 2000م.

21 . مبادئ في اللسانيات، خولة الإبراهيمي، الجزائر، دار القصة للنشر، 2000م.

22 . مدخل إلى اللسانيات التداولية، ركاناتي فرنسوا، ت/ دلاش جيلالي، الجزائر، المطبوعات الجامعية، 1992م.

23 . المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري عياد، الكويت، عالم المعرفة، ع 1993/177م.

24 . المستصفى في علم الأصول، أبو حامد الغزالي، القاهرة، مكتبة مطبعة بولاق، 1322هـ.

25 . مقدّمة للسيمولوجيا، جورج مونان، ت/جماعة من الباحثين، باريس 1970.

26 . مناهج البحث الأدبي، علي جواد طاهر، بيروت، المؤسسة العربية للكتاب، 1989م.

27 . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ت/محمد الحبيب بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981م.

28 . المنهج السيميائي وتحليل النص، حلام ج، دمشق، الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، العدد 2001/365م.

29 . المنهج الموضوعاتي، عبد الكريم حسن، دمشق، شراع للدراسات والنشر، 1996م.

30 . نحو منهج لسانياتي، مجلة كتابات معاصرة، حلام الجيلالي، بيروت، العدد 18.

31. النص بناه ووظائفه، مقدّمة أولية لعلم النصّ، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1989م.
32. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تأدييه، ت/قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة، 1993م.
33. النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، دمشق، وزارة الثقافة، 1996م.
34. Analyse semantique du discours. J. Courtes Hachette. Paris. 1991
35. Cours de linguistique generale. F. De saussure. Paris. Payot. 1972.
36. Dictionnaire de linguistique. J. Dubios. Paris. Larousse. 1989.
37. Element de linguistique textuelle. J. Adam. T/ Pierre mardaga. Bruxelles. 1990
38. Linguistique Textuelle du francais. H. Rucks. Paris.Hatier. 1980.
39. La Pragmatique linguistique. R. Euerd. Paris. Nathan. 1985
40. Question de poetique. R. Jakobson. Paris. Seuil. 1973.
41. S/Z Barthes. Roland. Editions du seuil. 1970. paris.

❏❏❏

التحليل السيميائي للخطاب الشعري

قراءة قصيدة ((الحزن)) لصلاح عبد الصبور

د. بشير محمودي- الجزائر

إن الإشكالية التي تستوقفنا في مجال الدراسات النقدية المعاصرة للخطاب الشعري، هي نقص الإجراءات أو التطبيق لكثير من القضايا النقدية التي لا تتعلق بالخطاب الشعري فحسب، بل تتعلق كذلك بالخطاب السردي، حيث يقع تأمل القارئ على تفاوت كبير بين التنظير والإجراء. فهناك طرح غني وثري على المستوى التنظير، يقابله اختزال كبير وتعميم واضح على مستوى الإجراء.

ولعل الأمثلة الدالة على ذلك كثيرة، فهناك قضايا أسلوبية ودلالية، لقيت اهتماماً كبيراً من قبل الباحثين والنقاد، تنظيراً وتعريفاً، ولكن ـ للأسف ـ بقيت غامضة، إجراءً وتطبيقاً، حيث يصعب على القارئ تمثلها واستيعابها. فيغدو الإجراء، من أجل ذلك أداة أو وسيلة أساسية ومهمة، لتوضيح الكثير من القضايا النقدية المتعلقة بالخطاب بشكل عام البنية النصية، التناص، علامية النص، التأويل، القراءة المنتجة، الفضاء الدلالي، الفضاء النصي...).

ونجد التحليل السميائي للخطاب الأدبي بعامة، لا يخرج عن هذه الإشكالية المطروحة (التفاوت بين التنظير والإجراء)، على الرغم من أن "السميائية" أو "السيميولوجيا" (1)، أعطت للقراءة أدوات خصبة وغنية، تمكن القارئ من التوغل في النسيج الداخلي، أو في البنية الجوانية للنص، إذ إن المنظرين للاتجاه السميائي، وهم يبتكرون نظرياتهم ويثبتونها في الوقت نفسه، لم يلغوا الجانب الإجرائي، بل اتخذوه متكأهم الأساسي، في عرض نظرياتهم وتصوراتهم الجديدة، حول مفهوم النص وآلياته.

فالسميائية أداة لإثراء القراءة، وهي نموذج أنسب لتصور قراءة داخلية دقيقة لبنية النص ونسيجه. قراءة لا تتحدد ميكانيزماتها واستراتيجيتها، إلا بتفكيك أو بتشريح بنية النص. فيصبح الإجراء الذي يعتمد على التفكيك والتشريح أساساً جوهراً لمفهوم القراءة الداخلية.

فكل شيء يفسر انطلاقاً من النص، انطلاقاً من علاماته وإشاراته، المكونة لفضائه، والممثلة لمستوياته (دلالي . تركيبي . نحوي . صوتي . إيقاعي). فكأن عملية القراءة، هنا تشبه إلى حد كبير عملية جراحية تجري لأحد المرضى، حيث ينصب اهتمام الطبيب على مفهوم المرض (تنظير) بقدر ما ينصب على كشف هذا المرض واستئصاله بصورة عملية ويدوية (تطبيق).

لكن هذه العلامات أو الإشارات لا تبقى عائمة في فضاء النص، بل تنتظم وتتحد وفق قانون معين ينظمها ويهيكلها. وهذا القانون يمثل في الوقت

نفسه الخيط الرفيع الذي يجب على القارئ أن يكتشفه عبر قراءات عديدة للنص (جمع قراءات هنا ينصرف إلى عدد مرات قراءة النص).

فكل نص يتضمن نواة ما، أو بؤرة ما، لا يمكن كشفها إلا من خلال قراءة داخلية إجرائية تساعد العلامات أو الإشارات على تحديدها. فالقارئ يعمل على تتبع تلك العلامات في النص، ثم تصنيفها وترتيبها، حسب القانون أو النظام المتحكمين في بنية النص.

إلا أن عملية تصنيف العلامات وتبويبها، هي عملية شكلية إجرائية؛ إذ إن كل العلامات في النص، تخضع لعزف واحد أو للحن واحد، تعمل على إنجازه أو خلقه. فكلها تدور حول مركز واحد أو بؤرة واحد. أي أنها تخدم قصة المبدع (الكاتب)، أو المعنى الذي يتوخاه في النص، فتغدو علامات المضمون هي بناء لعلامات الشكل، وهكذا لا سبيل إلى فصل المضمون عن الشكل، والعكس صحيح.

إذن، فهل هناك قراءة صحيحة وأخرى خاطئة للنص؟! لأن عبارة النص تحتمل قراءات متعددة، قد لا تصدق على كل النصوص، فهناك نصوص ترتبط بالمناسبة والتاريخ ارتباطاً كبيراً، فكيف السبيل إلى تحقيق تعددية للدلالة في هذه النصوص؟ لتبقى النصوص الراقية التي تمتلك شعرية أو توصف بالأدبية، هي النماذج النصوصية المحققة لنظرية التعدد الدلالي في النص بتعدد القراءة.

إذ لا يمكن أن تتعدد القراءة، إلا إذا كان النص المقروء يطرح تعدداً أو احتمالاً دلالياً، لنصل أخيراً، إلى مفهوم القراءة القريبة أو المحاذية لمركز النص وبؤرته، في مقابل القراءة البعيدة، التي تنأى عن مركز النص ومحيطه لأن كلمة "الفضاء الدلالي" وحدها، تحمل معنى الاتساع والشساعة، بل وقد تحمل معنى التيه والضياع ما لم يستطيع القارئ الكشف عن القانون الذي تنتظم من خلاله العلامات، وعن طبيعة هذه العلامات في الوقت نفسه.

ومن هذا المنطلق، سنحاول قراءة قصيدة لـ "صلاح عبد الصبور" بعنوان" الحزن"(2)، إذ إن عملية مسح لديوان هذا الشاعر، جعلتنا نقف على قصيدتين رائعتين، تحققان بالفعل معظم المقولات والأفكار أو التصورات التي تدور حول المفهوم الجديد للقراءة ولآلياتها: هما: قصيدة "الحزن" وقصيدة "الحب"(3).

أولا: البنية الدلالية:

إن ربط مفهوم البنية بالدلالة، يتم من خلال الكشف عن جملة الدلالات السياسية والتاريخية والثقافية التي عملت عملها في النص، على شكل بنى يتداخل بعضها ببعض، وتنتظم وفق ثنائية، أو جملة من الثنائيات تتفرع عن ثنائية أصلية، تتحكم في هذه الثنائيات أو هذه البنى الدلالية؛ حيث نجد ثنائية (التفاؤل/ التشاؤم) تتحكم في كل البنى الدلالية في نص "صلاح عبد الصبور" لتجسد في الأخير الصراع القائم بين طرفي الثنائية الدلالية.

صراع

التفاؤل ←——— التشاؤم

أ . البنية الانفعالية:

إن تفكيك النص إلى بنى دلالية أو إلى زمر دلالية، يتطلب وضع عنوان لكل بنية على حدة.

فمضمون النص يفرض علينا التفكير أولاً

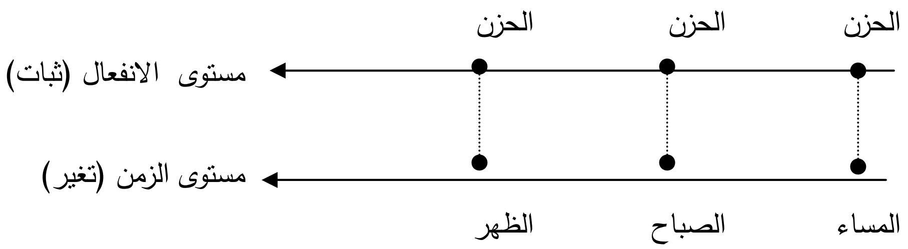
فـي البنيـة الانفعالية، إذ الشـاعر يتحـدث عن الحـزن، ويعلـن بصيغة التأكيـد علـى حزنـه، على الرغم من أن هذا الحـزن، قد يأخذ إيحـاءات وتجـاوزات دلاليـة، تبعـده عن معنـاه القريـب أو المـألوف. لكن يبقـى حزن الشـاعر مـاثلاً، يزداد حدة من بدايـة النص إلى نهايتـه.

* **يا صاحبي إني حزين.**

* **طلـع الصـباح، فمـا ابتسـمت، ولـم ينـر وجهي الصباح (4).**

حيث تظهر هذه البنيـة الانفعاليـة (الحـزن)، بصورتين، إحداهما سلبية، يمثلها صوت "الشـاعر" فــي الــنص، والأخــرى إيجابيــة، يمثلهــا صــوت "الصـديق". وإن كانـت الصـورة السـلبية (التشـاؤم)، تهـيمن علـى الـنص بشـكل كبيـر، بنسـبة 47% مقابل الصورة الإيجابية لهذه البينة (التفاؤل).

فالنص يمثل حيزاً مغلقاً دائرياً، تمثل نهايته بدايته في الوقت نفسه. فهناك ثبات على المستوى الانفعالي أو الذاتي لدى الشاعر، فهو يعيش حالة حزن دائمة، على الرغم من تغيرالزمن وديمومته. وهـذا يعكـس حـدة هـذا الحـزن مـن جهـة، ويعـدد دلالته من جهة أخرى.



ومـن هنـا يظهـر الطـابع الانتشـاري لهـذا الحزن (التشاؤم)، مقابل الطابع الانحصاري للفرح (التفـاؤل) الـذي يمثلـه الصـديق فـي الـنص، مـن خلال مقطـع دلالـي وضعه الشاعر بين علامتـي تنصيص، وكأنه كلام يتبرأ منه الشاعر.

* **سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونصنع في الصباح**

أفراحنا البيضـاء، أفراح الذين لهم صباح... (5)

ب . البنية السياسية:

وهـي البنيـة الدلاليـة التـي تجعلنـا نتجـاوز المفهوم القريـب أو المـألوف للحزن. إذ يمكننـا أن نسقط هذا الحزن على أشياء أخرى، أو بـالأحرى علـى أحداث أخرى، قد ترتبط بمعطيات تاريخية أو سياسـية. فـنحن لا نمتلـك زمنـا توثيقيـا لكتابـة النص، يجعلنا نطمئن إلـى تأويل مـن التـأويلات، أو إلى تفسير من التفسيرات (زمن كتابة النص).

لكن هنـاك سلطة من نـوع خـاص، تفرضـها العلامات في النص فرضاً، لتدفع القارئ دفعاً إلـى تبنـي دلالـة دون أخـرى، أو إلـى تبنـي الـدلالات جميعـاً. فـالحزن قـد يوجـد فـي الـنص بمعنـاه أو بدلالتـه المـألوفين. لكن مبرراتـه أو أسبابه تتجاوز حـد الانفعـال الـذاتي المحـدود، ليجسـد فـي نهايـة الأمـر قلقـا حـول مصـير المجتمـع كلـه، أو أمـة

بأسرها. قلق يتجاوز الذات إلى الجماعة، وإن كان هذا القلق، يسقط في سلبية كبيرة واستسلام واضح.

*** الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز.**
الحزن قد سمل العيون.
الحزن قد عقد الجباه(6).

فتصبح كلمة "الحزن" في المقطع الشعري السابق، مشحونة بدلالات مختلفة، تبعدنا كثيراً عن مفهوم الحزن كانفعال من الانفعالات، أو كحالة وجدانية لتصبح الكلمات بمثابة علامات أو إشارات حاضرة، تحمل دلالات غائبة . فالكلمات: "قهر"، "القلاع"، "سبى"، "الكنوز" تجعل "الحزن" يحمل دلالة جديدة، تختلف عن دلالته المألوفة أو المعروفة (الحزن/ انفعال).

فقد يدل على نظام حكم فاسد، مستبد، أو نظام حكم دخيل (استعمار)، يمثل مرحلة من مراحل الحياة السياسية بمصر بخاصة، أو بالوطن العربي بعامة. إذ أن "القلاع" تنصرف إلى مفهوم "الوطن" أو "البلد"، ولقد جاءت بصيغة الجمع المؤكد (جميعها). كما أن كلمة "قهر" وكلمة "سبى" تدلان على الاستعمار والاستغلال (الحزن/ الاستعمار).

وتظهر هذه البنية (البنية السياسية) في النص، بصورتي التشاؤم والتفاؤل. وهي الثنائية التي تتحكم في البنية الدلالية للنص بكل مظاهرها وأنواعها ليعكس الشاعر في النص ذاتاً مستسلمة ومنكسرة، لا تأمل في الحياة، بقدر ما تنتظر الموت (تشاؤم)، في حين يمتلك "الصديق" رغبة أو إرادة للحياة (سنعيش رغم الحزن نقهره). وقد يمثل "الصديق" وجهاً آخر لذات الشاعر نفسه، لتعيش الذات الشاعرة انشطاراً وصراعاً بين اللاأمل في الحياة والأمل فيها (قد قهره/نقهره).

ج . البنية الكدحية:

إن هذه البنية متولدة عن البنية السياسية أساساً. فالقهر السياسي، الذي يمثل دلالة من دلالات "الحزن" لدى "عبد الصبور" في هذا النص، يولد حرماناً اجتماعياً كبيراً تجسده طبقات مختلفة في المجتمع (طبقة العمال/ الشحاذون/ اللصوص). ومن ثم يحدث تفاوت اجتماعي ملحوظ بين فئتين تعيش إحداهما حياة كريمة، وتعيش الأخرى حياة الذل والهوان والحرمان.

*** "خرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح.**
فرجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي (7).

إلا أن هذه المعاناة الاجتماعية تتجاوز حد المعاناة الذاتية (ذات الشاعر)، لتشمل معظم فئات المجتمع أو المجتمع كله. فكأن هذا الحزن الذي يحمل قهراً سياسياً وحرماناً اجتماعياً، ضرب بخيوطه في كل مكان. فانتشر واستفحل أمره، ويظهر ذلك من خلال اللازمة التي تكررت في النص (الحزن يفترش الطريق)

*** ودموع شحاذ صفيق**
كاللص في جوف السكينة (8).

فهناك تقرير لحالة اجتماعية مزرية، ورغبة في هذه الحالة في الوقت نفسه. "فدموع الشحاذ" ما هي إلا علامة دالة على الحرمان والذي يعيشه المجتمع، في حين تتمتع فئة قليلة منه بخيراته وثرواته (الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز). أما اللصوصية، فهي علامة دالة كذلك على الحاجة والعوز.

وتظهر الرغبة في هذه الحالة، كما أشرنا سلفا، من خلال قناعة الشاعر واستسلامه أو لا مبالاته تجاه هذا الوضع. ولعل هذا يعود إلى الحالة التشاؤمية أو الإنكسارية التي يعيشها الشاعر، حيث كل شيء فقد معناه وقيمته في الحياة. فهو يعيش حياة الزهد أو التصوف، لا يرغب في شيء، ولا يريد تغيير شيء.

*** وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف.**
ولعبت بالنرد بين كفي والصديق.
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين(9).

د . البنية الدينية:

تمثل هذه البنية فكرة الخلق الإلهي المنزه والعفيف، فالله لا يريد لعباده إلا الخير والكرامة، إلا ان هذا الخلق، قد يتعرض إلى تشويه أو تحريف، يعده الشاعر من أفعال الشيطان وأعماله.

*** والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم (10).**

كان هناك خلقاً آخر، يفقد الإنسان كرامته وحريته . تلك الحرية الأزلية التي أرادها الله للإنسان منذ خلقه. وهذا يذكرنا بقول "عمر بن الخطاب": "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا." فاستغلال الإنسان وظلمه، هو خرق وتشويه لكينونة الإنسان ووجوده.

كما تتجلى هذه البنية كذلك في إسقاط الشاعر لواقعه الأليم على معنى الجحيم على سبيل المشابهة أو المقاربة بين الواقعين الأليمين. وكأن هذا الألم خالد، لخلود مصير الإنسان في الجنة أو في النار.

*** حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم (11).**

* قوانين انتظام البنى الدلالية:

إن الكشف عن قوانين النظام البنى الدلالية في النص، هو الكشف عن العلاقات التي تتحكم في هذه البنى، ولقد أشرنا سلفاً إلى الثنائية التي تمثل الخيط المشترك أو الربط لمختلف البنى الدلالية. وهي ثنائية (التفاؤل/ التشاؤم) المولدة لقانون الصراع بين البنى.

فهناك صراع بين البنية الانفعالية والبنية السياسية. فالحزن بدلالته السياسية يولد انفعالاً حاداً لدى الشاعر. إلا أن هذا التأثير سلبي، حيث يخضع الشاعر خضوعاً وينقاد انقياداً لواقعه المعيش سياسياً واجتماعياً، فهو يعيش حياته بمنظور سوداوي تشاؤمي، يصل إلى حد الرغبة في الموت، ليضع حداً لوجوده ولوجود مجتمع لا يرى لوجوده معنى أو هدفاً أساسياً.

*** أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق.**
الحزن يفترش الطريق (12).

وفي المقابل نجد مسحة تفاؤلية ضئيلة في النص، تمثل صوت الصديق. وقد تكون انشطاراً لذات الشاعر نفسه. تجسد الصراع الذي يعيشه الشاعر، بين الإرادة في الحياة واللاإرادة. وإن كان الجو الإنهزامي أو الإنكساري هو المسيطر على هذه القصيدة، إلى درجة أننا نتصور الشاعر وهو ينحت تابوته، ليستقر فيه مطمئناً ومرتاحاً للأبد.

أما القانون الثاني الذي تنتظم وفقه البنى، فهو قانون التأثير، فالبنية السياسية (القهر السياسي) يؤثر على طبيعة الحياة في المجتمع. فتتولد عنه البنية الاجتماعية (الحرمان الاجتماعي).

* بأن ريحا من العفن.
مس الحياة، فأصبحت وجميع ما فيها مقيت (13).

ثانياً: مستوى التلقي:

إن كل ما يقال حول نص من النصوص، هو في حد ذاته تلقي أو قراءة. فالبنى الدلالية التي أشرنا إليها سلفا على المستوى الدلالي، تعد قراءة أو تلقيا. فهي جملة من الدلالات تصورها القارئ (المتلقي) وألحقها بدلالة النص. فقد يكون هناك اتفاق بين المبدع (المرسل/ الشاعر)، وبين القارئ (المرسل إليه/ المتلقي)، من حيث تحديد الدلالة الحقيقية للنص، وإن كنا نميل إلى عدم وجود دلالة أحادية للنص، خاصة النصوص الأدبية الراقية. أما نصوص المناسبات والإيديولوجيات فيمكنها أن تتضمن الدلالة الأحادية المباشرة، حيث يسهل على المتلقي تحديدها أو تعيينها.

ولعل نص "الحزن" لـ "صلاح عبد الصبور"، يعد من النصوص الراقية، التي تطرح اختلافاً شديداً في تحدي معنى النص. فيبقى المعنى يحيلنا إلى جملة من الاحتمالات في التفسير أو التأويل، إلى حد أن القارئ يصل إلى دلالات قد يراها بعيدة كل البعد عن النص، فيبعدها ويتراجع عنها، ويبقي في الأخير على بعضها الآخر الذي يمكن للنص أن يستوعبه ويحتويه.

إلا أن هناك دلالات تفرض ذاتها على مستوى القراءة أو التلقي، فتدفع القارئ دفعاً إلى الكشف عنها. وهذا ما حدث لنا ونحن نقرأ هذه القصيدة؛ إذ تبادر إلى ذهننا موقف الرسول . ﷺ . مع صاحبه أبي بكر الصديق في غار "ثور"، دون أن نفرض هذا الموقف أو هذا الحدث على النص. فانصرفنا إلى جمع كل ما يتعلق بهذا الحدث، قصد الوصول إلى عملية مفارقة أو مقاربة بين الموقفين (موقف الرسول وصديقه/ موقف الشاعر وصديقه).

وهذا ما حدث كذلك للدكتور "عبد الله الغذامي"، وهو يقرأ قصيدة "الخروج" لـ "صلاح عبد الصبور"، حيث اهتدى إلى فكرة "الهجرة النبوية"، قصد من وراءها إلى وضع عملية مفارقة بين خروج رسول الله . ﷺ . من مدينته، وخروج الشاعر كذلك من مدينته، وإن كان الدكتور "عبد الله الغذامي" يقيم عملية مفارقة (اختلاف)، في حين نحن نميل إلى رصد المواقف التي تسمح لنا باستنتاج المتشابه والمتداخل.

يقول "عبد الله الغذامي": "ولكي نتمكن من التفاعل مع القصيدة أرجو أن نستحضر في أذهاننا قصة الهجرة النبوية الشريفة بكل تفصيلاتها التاريخية، وبكامل ظروفها الروحية والنفسية، وذلك لأن القصيدة مبنية على "مفارقة" تاريخية بين طرفين يمثلان قطبين متقابلين يحكمان حركة القصيدة " (14).

قبل أن نحدد المواقف بين الحدثين، يجب أن نحدد ثنائيات تساعدنا على ضبط هذه المواقف. وذلك بتحديد أطراف هذه الثنائيات. ففي نص "صلاح عبد الصبور"، نجد الشاعر كطرف أساسي، يقابله "الصديق" ويلتقيان في طرف ثالث، وهو "الصباح أو الإيمان بالغد المشرق، وبالمستقبل المنير.

أ = الشاعر (أ/ ب) ← (الشاعر/الصديق).

ب = الصديق (ب/جـ) ← (الصديق/الصباح).

جـ = الصباح (أ/جـ) ← (الشاعر/الصباح).

ومن هنا يظهر هذا التداخل الكبير المثير في الوقت نفسه، بين موقف الشاعر مع صاحبه (الصديق) وموقف الرسول . ﷺ . مع صاحبه "أبي

بكر الصديق". فـ "الصباح" يمثل الإيمان بالقضية أو بالفجر الجديد. فالرسول كان مؤمناً برسالته وواثقاً من بزوغ فجر جديد وصباح مضيء (نشر الإسلام)، وكذلك "الصديق" في نص "عبد الصبور"، كان مؤمناً بالتغيير وبالثورة، كقضية يؤمن بها، أو كرسالة يناضل من أجلها (قهر الحزن).

في حين كان الشاعر منهزماً ومنكسراً ومتشائما، لا يؤمن بهذا الصباح المنتظر، حيث يراه ضرباً من الأساطير، أو نوعاً من الزيف والخداع وتزويق الكلام. وهذا يشبه إلى حد موقف "أبي بكر الصديق" الذي انتابه نوع من الخوف أو الحزن، وهو في غار "ثور" مع الرسول ـ ﷺ ـ. لقوله تعالى: ﴿إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا فأنزل الله سكينته عليه وأيده بجنود لم تروها وجعل كلمة الذين كفروا السفلي وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم﴾ (15).

فالرسول مطمئن وواثق من نفسه، لإيمانه برعاية الله وتأييده لتبليغ رسالته والانتصار على المشركين المتربصين به. وهذا هو سر إصراره وإقدامه، دون تردد أو خوف لتحقيق الرسالة ولنشر الدعوة. أما سر عزم "الصديق" على قهر الحزن، فهي الإرادة والأمل في المستقبل والرغبة في تغيير الحاضر الأليم الذي لا يؤمن "الشاعر" بزواله وتغييره، بل لا يفكر في ذلك أساساً، فيراه أسطورة وكذباً، بل وهماً كبيراً.

*** وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق.**

يا تعسها من كلمة قد قالها يوماً صديق.

مغرى بتزويق الكلام.

ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين (16).

وهكذا يظهر الجدل، قصد الإقناع وبعث الرغبة والإيمان بالقضية أو الرسالة في كلا الموقفين.

فالرسول ـ ﷺ ـ يخاطب أبا بكر الصديق، ويخفف عنه خوفه أو حزنه من بطش المشركين (قريش)، بعد قول "أبي بكر": "لو نظر أحدهم تحت قدمه لرآنا"، فأجابه الرسول: "يا أبا بكر ما ظنك باثنين الله ثالثهما".

وهذا الجدل نجده كذلك في نص "عبد الصبور"، بين الشاعر والصديق؛ فالصديق يبشر الشاعر بقهر الحزن وزواله (الحزن هنا يحمل دلالات بعيدة كما رأينا سلفا) في قوله: "سنعيش رغم الحزن نقهره ونصنع في الصباح أفراحنا البيضاء". فأجابه الشاعر: "ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين".

فعلى الرغم من وجود هذا الجدل في الموقفين معاً، فإن هناك اختلافاً من حيث نتيجة هذا الإقناع. فيبدو أن الشاعر في القصيدة لا تهمه دعوة الصديق ولا يثيره تفاؤله أو إرادته في قهر الحزن (الثورة على الواقع المعيش)، في حين يسترجع أبو بكر الصديق ثقته وإيمانه برعاية الله وتأييده، بعد تذكير الرسول له.

تداخلات أخرى:

لو تتبعنا تفاصيل مكوث الرسول مع صاحبه في غار "ثور" بكل معطياتها وظروفها، لوجدنا تداخلات أخرى تجعلنا نتفاعل تفاعلاً كبيراً مع هذه القصيدة. من أجل ذلك سنعتمد على هذه الفقرة لعقد هذه التداخلات.

"انطلق رسول الله في غار "ثور" سنة 622م، ثلاث عشر سنة من البعثة. فدخل أبو بكر قبل الرسول ـ ﷺ ـ فلمس الغار لينظر فيه سبع أو حية بقي رسول الله ـ ﷺ ـ فيه ثلاثة أيام وكان يبيت عندهما عبد الله بن أبي بكر يخبرهما بأخبار مكة، وكان عامر بن فهيرة يروح عليهما بقطعة من الغنم، فإذا خرج من عندهما عبد الله تبع عامر أثره بالغنم كي لا يظهر

لقدميه أثر".

* موقف الرسول مع صاحبه	* موقف الشاعر مع الصديق
المكان: غار ثور	المكان: الطريق
عبد الله بن أبي بكر: يأتيهما بأخبار مكة	الشحاذ: دموع الشحاذ صفيق
اللص: سراقة بن مالك الذي طمع في الجائزة	اللص: كاللص في جوف السكينة
الحية: لينظر فيه سبع أو حية	الحية: كالأفعوان بلا فحيح

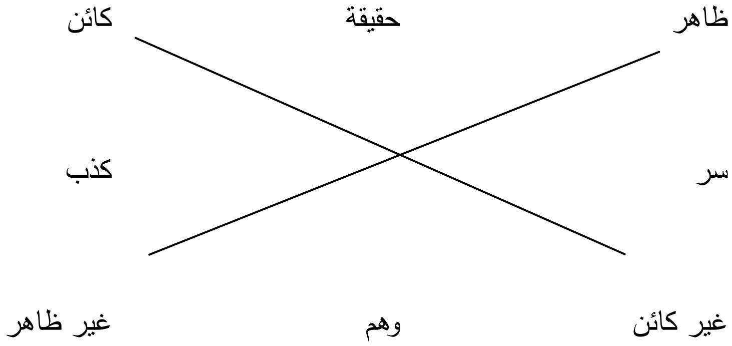
ومن ثم يمكننا أن نوضح هذه التداخلات، انطلاقاً من العناصر المتداخلة المثبة سلفاً بين الموقفين. فعلى الرغم من اختلاف المكان (غار ثور/ الطريق)، فإنه يحمل قيمة واحدة، فهو بمثابة نقطة مركزية أو محورية، سينجز عنها تحول كبير وتغيير شديد. فخروج الرسول ﷺ . مع صاحبه إلى الغار كان من أجل تبليغ الدعوة وإتمام الرسالة السماوية من شأنها تغيير بنية المجتمع بكامله. وكذلك الشأن في نص "الحزن". فحديث الشاعر مع صديقه، كان لغرض التغيير والثورة على الوضع الأليم. (قهر الحزن).

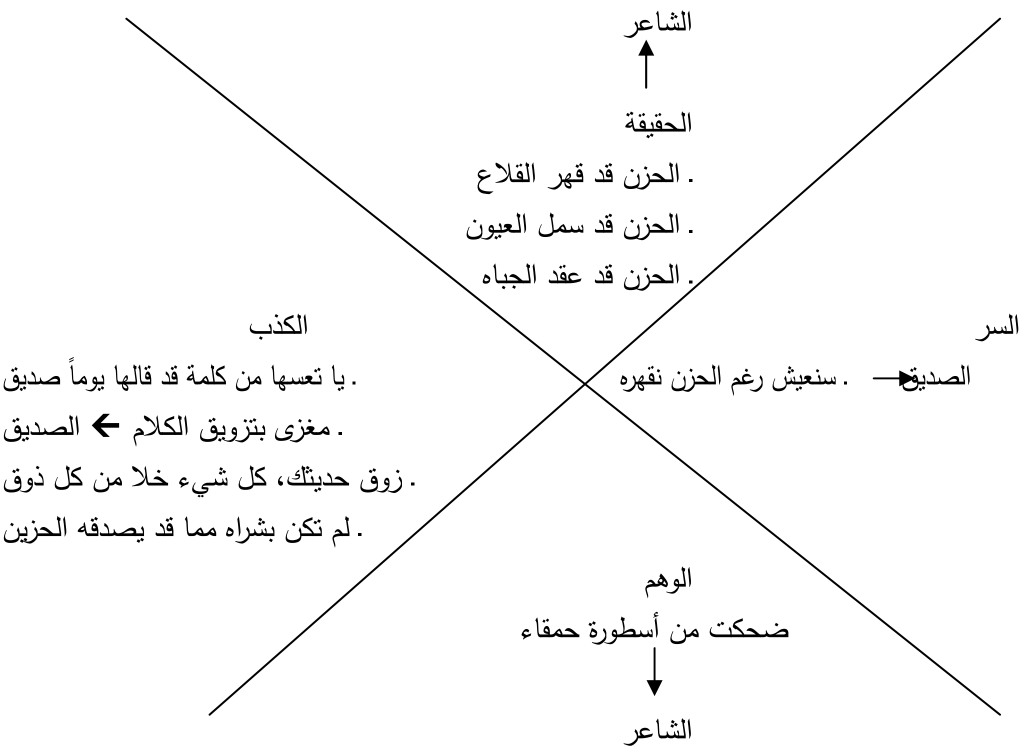
أما تداخل الشخصيات بين الموقفين، فهو من حيث وظيفتها. فوظيفة "عبد الله بن أبي بكر" كانت للإخبار أو الإعلام، فكان يعكس كل ما يحدث بمكة من مؤامرات واتفاقيات معارضة للدعوة. وكذلك دموع الشحاذ الصفيق الذي كان يعكس الوضع الأليم الذي يعيشه المجتمع. أما شخصية "سراقة بن مالك" وشخصية "اللص" في القصيدة، فهما يمثلان الأذى والظلم، وقد يكونان رمزاً للمؤامرة والدسيسة حيث شبه الشاعر الحزن في القصيدة بالأفعوان بلا فحيح. وهي صورة فنية عميقة، تدل على وجود مؤامرة، دون معرفة مصدرها أو أصولها، وكأن هذا التعفن الحاصل في المجتمع ناتج عن أطراف داخلية وأخرى خارجية مجهولة لدى الشاعر، أو يتعمد إخفاءها وإضمارها.

ثبت

للعلاقات الدلالية:

ومن أجل الوقوف أو الكشف عن العلاقات الدلالية الموجودة في نص "صلاح عبد الصبور"، سنحاول تطبيق المربع السميائي لقريماس (Greimas)، حيث يمكننا إثبات أركان أو رؤوس هذا المربع (الحقيقة/ الوهم/ السر/ الكذب). وهي معان أو دلالات واردة في نص "الحزن" كما أشرنا سلفاً.





وهكذا تظهر ثنائيات الصراع بجلاء وبوضوح، من خلال المربع السميائي لقريماس (Grimas)، حيث يمكننا العثور على ثنائيات عديدة متضاربة ومتقابلة، تجسد صراعاً في النص، وإن كان هذا الصراع لا يأخذ طابعاً حاداً، إذ إن الشاعر يسترسل وينساق مع نبرته التشاؤمية، فقلما تظهر نبرة الصديق التفاؤلية، قلما تفرض هذه النبرة وجودها في النص، مقارنة بوجود النظرة التشاؤمية الانهزامية التي اكتسى بها النص. فلا نجد مجابهة أو صراعاً، بل نجد رضوخاً واستسلاماً. فالصديق يستسلم للشاعر، بالرغم من أنه يحمل إرادة التغيير ورغبة تجديد

الواقع وإصلاحه.

ثالثاً: البنية الجمالية

يطلق بعض الباحثين على البنية الجمالية في تحليل النص الأدبي المستوى المحايد كما يذهب إلى ذلك "مولينو" (Molino) في تحديده لمستويات التحليل السيميائي (المستوى الشعري/المستوى المحايد/ المستوى الحسي). وهو مستوى يتفق عليه الباحثون كلهم، وإن كان يرد لدى بعضهم بتسميات مختلفة، فهو يرد عند "بيرس" (Peirce) بمفهوم "حقل التركيب المنطقي" الذي يعني بالعلاقات بين العلامات في النص، وبتأويل هذه العلامات من حيث دلالاتها وإيحاءاتها. أما عند "مولينو" فيعني عنده "الشكل الذي أنجز فيه النص" (17).

وإذا جئنا للبحث عن نظام للعلاقات بين العلامات في النص، فنجد بعض المفاهيم أو المصطلات السيميائية تحقق لنا ذلك النظام أو ذلك القانون الذي يحكم علاقة العلامات بعضها ببعض. ولعل من المصطلحات السيميائية المجسدة لذلك، نجد مصطلح "التشاكل" (I.sotopie) ومصطلح "التقاين" (Imcone) وأخيراً مصطلح "التناص" (Intertextualite).

أ . التشاكل:

قد يحقق لنا مصطلح التشاكل مبدأ "العلاقات" أو مبدأ "التركيب" الذي اعتمده "بيرس" (Perice) وألحقه بوصف "المنطق". ولعل المنطق هنا يحيلنا إلى شيء من التعاليق أو الربط الدلالي بين العلامات كمنطق المشابهة أو التجانس اللذين نجدهما في التراكيب أو الصيغ المتشاكلة، من حيث الأساليب والتعابير (الشكل) أو من حيث المعنى أو الدلالة (المضمون). فيصبح التجانس في حد ذاته قانوناً أو نظاماً للعلاقات، سواء كان أسلوبياً أو دلالياً.

(1) * خرجت من جوف المدينة غمست في ماء القناعة. في غرفتي دلف المساء

(2) * شربت شايا في الطريق
رتقت نعلي

(3) * قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

(4) * دلف المساء

(5) * بأن أمنية تموت
وبأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحاً من عفن

وقبل أن نحلل نموذجاً من النماذج السابقة يجب أن نحدد الجوانب التي تعقد لنا التشاكل أو تجانس التراكيب،

وهي جوانب تتعلق بالمستوى النحوي والصرفي (المورفولوجي) والدلالي (المعجمي) والإيقاعي (الصوتي) مثلما يوضحه النموذج رقم (1) حيث نجد تشاكلاً تاما بين السطرين الشعريين، وعلى المستوى النحوي نجد تشاكلاً تركيبياً (فعل + فاعل + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه) أما على المستوى الصرفي فنجد تشاكلاً من حيث عدد الأصوات ومخارجها (الحركة/ السكون/ المد)، مما نتج عنه تشاكل أو تجانس إيقاعي، أما التجانس الدلالي فيظهر من خلال ذلك الملمح الصوفي الذي يذكرنا بحياة الزهاد، فظهرت الصوفية هنا بمظهر سلبي، حيث يقنع الشاعر بواقعه الأليم، دون السعي إلى تغييره أو الثورة عليه.

وإذا كانت البلاغة قد لحنت لمصطلح

التشاكل الذي يقترب إلى حد ما من مفهوم مصطلح "الجناس" الذي قسمه البلاغيون إلى قسمين أو نوعين: جناس تام وجناس ناقص، فإنه يمكننا أن نقسم التشاكل إلى نوعين كذلك هما: التشاكل البسيط والتشاكل المركب.

فالتشاكل البسيط يوضحه النموذج رقم (1) الذي شرحناه سلفا، أما التشاكل المركب فيتم بين عدة تراكيب تلتقي أو تتشابه في وحدات وتختلف في وحدة واحدة، وعلى الرغم من ذلك الاختلاف الظاهري أو الخارجي (اختلاف أسلوبي تركيبي)، يبقى هناك خيط يجمع ويوحد بين الوحدات، ليحقق لنا في النهاية تصوراً لمفهوم التشاكل المركب مثلما يوضحه النموذج رقم(5).

*** بأن آنية تموت**
وبأن أياماً تفوت } **تشاكل بسيط**

وبأن مرفأنا وهن
وبأن ريحا من عفن } **تشاكل بسيط**

} **تشاكل مركب**

فالتشاكل البسيط يظهر من خلال تجانس أو تشاكل الوحدات تشاكلاً تاماً، حيث يمكننا أن نعقد ثنائيات متجانسة أو متشاكلة من جوانب مختلفة أو من مستويات متعددة، أي أنها يتشابه بعضها ببعض نحوياً وصرفياً وإيقاعياً وحتى دلالياً [(أن، أن)، (أمنية، أياماً)، (تموت، تفوت)، (مرفقنا، ريحاً)، (وهن، عفن)].

أما التشاكل المركب، فيتم بتجانس الوحدات عمودياً وأفقياً في الوقت نفسه، حيث يمكننا تحديد ثنائيات متشاكلة كالثنائيات التي أشرنا إليها سلفاً، وثنائيات أخرى قد تبدو متباينة، إلا أنها بالدراسة المتأنية وبالتحليل العميق، يظهر الخيط الرفيع الذي يجمعها أو يوحدها نحويا وصوتياً ودلالياً وإيقاعياً.

فالثنائيتان: (تموت، تفوت)، (وهن، عفن) تعقدان تشاكلاً بين سطر شعري آخر وتعقدان في الوقت نفسه تشاكلاً بين مجموعة من الأسطر الشعرية؛ وذلك لتشاكل الوحدات: تموت، تفوت، وهن، عفن، دلاليا، فكلها تدل على الموت أو الزوال أو التلاشي، فكأن الشاعر هنا ينحت تابوتاً، ليقبر فيه أحلامه وآماله المكبوتة.

ب . التقاين:

إن للأيقونة (Icone) معاني مختلفة، منها ما هو مرتبط بالمعنى الديني، ومنها ما هو مرتبط بالمعنى السيميولوجي. فمصطلح "الأيقون" يدل "إلى شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة" أما "الأيقونة" فقد ينصرف معناها إلى المعنى أو المعطى الديني، فهي "تدل على الصور المقدسة في الديانة المسيحية". وهناك من لا يفرق بين المصطلحين أو التسميتين (الأيقون/ الأيقونة).

إلا أن الأمثلة التي يأتي بها المتخصصون ومنظورو السيميائية لتوضيح المعنى السيميولوجي للأيقون قد تبدو بسيطة وسطحية، لا تساعد على تصور هذا المصطلح في الدراسة الإجرائية للنصوص الأدبية؛ كأمثلة بصمات اليد أو انعكاس صورة ما على صفحة ماء ساكن أو على صفحة مرآة وغيرها من الأمثلة المعروفة في هذا المجال.

ولعل التصور الوحيد الذي يمكن أن نستثمره

فـي الدراسـة السـيميولوجية لـلأدب، انطلاقـاً مـن مفهـوم "الأيقـون" هـو تصـور لمقولـة الحضـور/ الغياب، حيث تصبح كل وحدة في النص، بمثابة "أيقون" يـرتبط بدلالـة غائبـة، تفسـح مجـالاً واسـعاً أمام تفسير النص وتأويله.

أما صيغة "التقاين" فهي صيغة من اقتراح الـدكتور "عبـد المالـك مرتـاض"، فقـد جـاء بهـا لتتماشـى مـع صـياغة مصـطلحي "التشـاكل" و"التبـاين" مـن جهـة، وليـدل بهـا علـى علاقـة التخاصب والتوالد بين أنواع الأيقون أو الأيقونات فـي الـنص مـن جهـة أخـرى. ولإثبـات مقولـة "التقـاين"، لابـد مـن اسـتخراج الأيقونـات أولاً، ثـم محاولـة إيجـاد علاقـات تثبـت ذلـك التوالـد أو التخاصب ثانياً.

* أنواع الأيقونات:

أ . الأيقونة البصرية:

تتعلـق هـذه الأيقونـة بالعلامـات التـي تـدل على صيغة إخبارية أو تقريرية لإنتشار الحزن؛ إذ هنـاك وصـف لهـذه الظـاهرة، حيث يقتـرب هـذا الوصف من النقل أو التصوير الفتوغرافي الذي لا يهتم بتفسير وتغيير ما ينقله بقدر ما يهتم بعكسه أو عرضه.

*** الحزن يفترش الطريق**

الحزن تمدد في المدينة.

فهنـاك بنيـة انتشـارية تتحـدد بمعنـى الفعلـين (يفترش/ تمدد)، لأنه يمكننا أن نتعامل مع الألفاظ في هذه الحالة على أنها أيقونات أو علامات. فلا مجـال للتحليـل السـيميولوجي خـارج سـلطة اللغـة وكيانها.

ب . الأيقونة السمعية:

وهي أيقونة يمكن الوقوف عليها كذلك بدلالة الألفـاظ ومعانيهـا، إلا أن هـذه الدلالـة متخنـة بإيحـاءات قد تحدد لنـا مغزى الـنص أو تسـاعدنا في الكشـف عنـه علـى الأقل. لأن هذه الأيقونـات بكـل أنواعهـا تتحـدد لتبـين المسـتوى الـدلالي أو البنية الدلالية للنص (معنى النص ومغزاه) حيث إننـا نجـد إيقـونتين سـمعيتين، وهـذا يلائـم الثنائيـة الدلالية التي أشرنا إليها سلفاً، أثناء تحليلنا للبنية الدلالية (ثنائية التشاؤم/ التفاؤل).

فالأيقونـــة الســـمعية الأولـــى تـــدل علـــى "الصـمت" أو الصـوت غيـر المسـموع. فالشـاعر يجعل للحزن صوتاً، إلا أن هذا الصوت مجهول لا يعـرف مصـدره، حيـث شـبهه بـالأفعوان بـلا فحيح. فالحزن موجود كظاهرة خطيرة مؤذية، لكن مسـبباته غيـر معروفـة، قـد تكـون داخليـة أو خارجية، باعتبار الحزن هنا يحمل دلالة سياسية، قد يدل على المؤامرات والدسائس التي تعقد في الخفاء أو الظلام ضد المجتمع والإنسانية جمعاء.

*** حزن صموت**

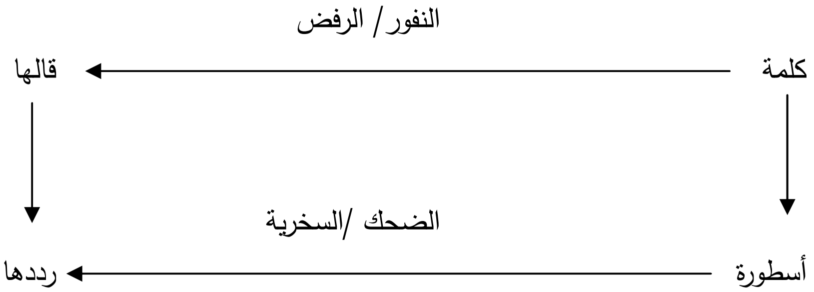
كالأفعوان بلا فحيح

فـالحزن ينتشـر هنـا، دون أن يحـدث صـوتاً، ينتبـه إليـه الآخـرون. فهـو كـالمرض الخبيث الـذي يهدد سلامة الجسم وصلابته، أو كـالأفعوان الـذي يتصيد ويتربص ضحيته أو فريسته. وهنا إشارة إلى المؤامرة التي تهدف إلـى ضرب المجتمع وتحطيمـه وإلـى ذل الإنسان وإهانته.

أما الأيقونة السمعية الثانية، فهي تدل على الصوت المسموع، إلا أنه غير مرغوب فيه، يدل علـــى النزعـــة التشـــاؤمية أو الانهزاميـــة التـــي استحوذت على الشاعر، فجعلت كل شيء يبدو أمامه قاتماً ومظلماً، فلا مجال لبصيص الأمل، ولإرادة التغيير، أو الرغبة في الحلم المضيء على الأقل، علـى عكس مـا نجـده عنـد الصـديق مـن تفـاؤل وأمـل وإرادة ورغبـة فـي الحلـم بالغد الجديد والمستقبل المنير.

* **يا تعسها من كلمة قد قالها يوما صديق وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق (18).**

فإرادة الصديق وتفاؤله هي أسطورة أو خرافة لا تتحقق أبداً من وجهة نظر الشاعر التشاؤمية والإنهزامية. فهي من الأحاديث التي لا يصدقها أحد، ومن هنا تبدو سلبية الشاعر وانكساره.



جـ . الأيقونة الذوقية:

وهي لا تخرج كذلك عما قلناه في الأيقونات السابقة. فهي كلها تلتقي في دلالة جوهرية واحدة وفي مغزى واحد، حيث إنها تدل على التشاؤم والانهزام والانكسار والسلبية. يصل ذلك إلى حد رفض الحياة من قبل الشاعر. فكل شيء فقد ذوقه وقيمته، ليصبح كل ما فيها مقيتاً وحزيناً.

* **"زوق حديثك، كل شيء قد خلا من كل ذوق**

أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق.

الحزن يفترش الطريق" (18).

د. الأيقونة اللونية:

وهي أيقونة تتعلق بالألوان وهي تناسب الثنائية الدلالية في النص (التشاؤم/ التفاؤل)، حيث نجد اللون الأبيض الذي يدل على الفرح والأمل والتفاؤل، وهو يعبر عن وجهة نظر الصديق وإيمانه بالتغيير من خلال قهر الحزن ومواجهته".

*... **"ونصنع في الصباح أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح" (20).**

أما دلالة التشاؤم والانهزام، فمرتبط بدلالة اللون الأسود، المسكوت عنه في النص إلا أننا يمكن أن نجد صيغاً وتعابير تدل على هذا اللون الدال على التشاؤم والحزن.

* **"طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح" (21).**

* **"الحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير" (22).**

انتظام

الأيقونات:

إن الحديث عن انتظام الأيقونات، هو الكشف عن العلاقات فيما بينها من جهة، ومحاولة إثبات مفهوم مصطلح التقاين من جهة أخرى، إذ كل الأيقونات السابقة تلتقي في دلالة موحدة أو مشتركة، وهي الصراع بين نزعتين متناقضتين أو مبدأين مختلفين يشكلان طرفي الثنائية الدلالية في النص، ومن أجل ذلك يمكننا أن نلجأ إلى صياغة معادلة للتقاين، قد تكون كالآتي:

أ ب U أ س U أ ذ U أ ل = و ح د (وحدة دلالية)

التناص:

(Intertextualite)

لقد عرف التناص تسميات مختلفة، لعل آخرها تسمية "جوليا كريستيفا"، التي تعد أول من اصطنع مصطلح التناص الذي يعني تداخل النصوص بعضها ببعض إلى حد أنها تكون فسيفساء من النصوص، فنجد في النص الواحد امتصاصاً لجملة من النصوص الغائبة. فلو عدنا إلى نص "صلاح عبد الصبور" فإننا نجد ثلاثة نصوص غائبة لشعراء من عصور مختلفة، كامرئ القيس ولبيد بن ربيعة والشابي، حيث إننا سنكتفي بشرح نموذج واحد فقط.

نموذج تطبيقي:

إن نص "الحزن" لـ "صلاح عبد الصبور" يتداخل مع نص لـ "أبي القاسم الشابي" في مقطع معين، حيث يمكن بسهولة الكشف عن النص الغائب، وذلك لاتحاد النصين في صياغة واحدة؛ إذ أن الصياغة الحاضرة تجعلنا نستحضر الصياغة الغائبة مباشرة، والنصان هما:

* **النص الحاضر:**

* **"سنعيش رغم الحزن نقهره، ونصنع في الصباح.**
أفراحنا البيضاء، أفراح الذين لهم صباح" (23).

* **النص الغائب:**

* يقول أبو القاسم الشابي:

سأعيش رغم الداء والأعداء

كالنسر فوق القمة الشماء" (24).

فنحن هنا أمام عملية نقل أو زرع لنسيج أسلوبي آخر يشبه إلى حد بعيد نقل أو زرع الأنسجة في مجال علم الأحياء أو البيولوجيا، حيث يشترط التوافق أو التجانس بين الجسمين، من حيث الخصائص والمميزات التي تسمح للجسم المستقبل بتقبل العناصر الدخيلة، الأمر نفسه في امتصاص النص الحاضر للنص الغائب، حيث يشترط كذلك هذا التجانس الذي نجده في النموذج السابق بنوعين اثنين هما:

أ . التجانس الدلالي:

أن تشابه النصين في محور عام (المواجهة/ المقاومة) يجعل عملية التداخل بينهما مستساغة إذ كلا النصين يهدفان إلى بعث اليقظة والوعي من أجل هدف التغيير أو الثورة ضد الاستبداد والظلم والتخلف.

فالنصان يتضمنان نبرة الطموح إلى حياة أفضل، عن طريق التحدي والمواجهة.

- سنعيش/ سأعيش ← الطموح إلى حياة أفضل (يمثله صوت الصديق في النص).
. رغم/ رغم ← التحدي /المواجهة.
. الحزن/ الداء ← مصدر الأذى والهلاك.

ب . التجانس الأسلوبي:

إن التجانس الأسلوبي أو التركيبي بين النصين ناتج عن ذلك التجانس الدلالي الذي يسمح بعملية التداخل أو التفاعل النصي. فتغدو الألفاظ أو الكلمات بمثابة الخلايا التي تكون

النسيج الأسلوبي للنص الذي يعد بمثابة الجسم الحي. فتجانس الجسمين عضوياً وبيولوجيا، يقابله تجانس النصين معنوياً ودلاليا، الأمر الذي يضمن حياة الألفاظ المنقولة أو المزروعة من نص إلى آخر أو بالأحرى من جسم إلى آخر.

الأنسجة

عدد الأنسجة	عدد الخلايا	الخلية الأولى	الخلية الثانية	الخلية الثالثة	الخلية الرابعة
النسيج الأول (النص الحاضر)		سنعيش	رغم	الحزن	نقهره
النسيج الثاني (النص الغائب)		سأعيش	رغم	الداء	الأعداء

***

الإحالات والهوامش:

(1) . السيميولوجيا:

يرجع مصطلح السيميولوجيا إلى تقاليد دي سوسير (1857 . 1913م) الذي قال: "من الممكن تصور علم عام يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، ويغدو جزءاً من علم النفس الاجتماعي ومن ثم علم النفس العام. وسأسمي هذا العلم باسم السيمولوجيا (من الكلمة اليونانية... التي تعني علامة). راجع في ذلك كتاب "عصر البنيوية لاديث كيرزويل، ترجمة د. جابر عصفور، ص 217 (ملحق المصطلحات).

(2) . صلاح عبد الصبور، الديوان (بيروت: دار العودة، ط. 1، 1973م) ص: 36.

(3) . م، ن، ص، ن.

(4) . م، ن، ص، ن.

(5) . م، ن، ص، 39.

(6) . م، ن، ص، 38.

(7) . م، ن، ص، 36.

(8) . م، ن، ص، 37.

(9) . م، ن، ص، 39.

(10) . م، ن، ص، 38.

(11) . م، ن، ص، 37.

(12) . م، ن، ص، 39.

(13) . م، ن، ص، 37.

(14) . د. عبد الله الغذامي، تشريح النص (بيروت: دار الطليعة، ط. 1984)، ص 110. 112.

(15) . سورة التوبة / 48.

(16) . صلاح عبد الصبور، الديوان، ع، س، ص، 39.

(17) . د.محمد الرغيني، محاضرات في السيمولوجيا (المغرب: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط. 1، 1987م)، ص 51.

(18) . صلاح عبد الصبور، الديوان: ع، س، ص، 37.

(19) . م، ن، ص، 39.

(20) . م، ن، ص، ن.

(21) . م، ن، ص، 36.

(22) . م، ن، ص، 37.

(23) . م، ن، ص، 39.

(24) . أبو القاسم الشابي، الديوان، قدم له وشرحه الأستاذ أحمد حسن بسبيح (لبنان: دار الكتب العالميــة، ط.1 1995م) ص، 11.

الجواهري
و القصيدة

د. فاخر ميا- سورية

يقول الدكتور جليل العطية: "روى لي جاك بيرك 1951 -1995 المستعرب البارز، أنه بعد أن فرغ من ترجمة المعلقات العشر إلى الفرنسية (باريس 1979) فكر بترجمة قصائد للجواهري، بينها (أنيتا) لكنه وجد صعوبة في ذلك، ولقد أعجب كثيراً بالمقصورة" (1) وسمع طه حسين يثني عليها ويعدها من عيون الشعر العربي الحديث ولكنه عجز عن ترجمة هذا المقطع الذي حفظه إلى الفرنسيّة:

أقول لنفسي إذا ضمها
وأترابها محفِلٌ يُزدهى
تسامَيْ فإنك خيرُ النفوسِ
إذا قيسَ كُلٌّ على ما انطوى
وأحسنُ ما فيكِ أنّ "الضميرَ"
يَصيحُ من القلب أنِّي هُنا

تسامي.. كساقي فإنّ جناحيكِ لا
يَقرَّانِ إلا على مُرتقى
كذلك كلُّ ذوات الطما
ح والهمِّ، مخلوقةٌ للذُّرى
شَهِدتُ بأنكِ مذخورةٌ
لأبعدَ ما في المدى من مدى
وأنّك سوف تدوِّي العصورُ
بما تتركينَ بها من صدى
بآيةِ أن يدَ المُغرياتِ
تهابُكِ إلا كلَمسِ النوى

وأنكِ إن يُلْتمعْ مطمع
يُخافُ على الرُّوح منه العمى
يموتُ النّبوغُ بأحضانه
ويُنعى به "الأملُ" المرتجى
وتمشي الجموعُ على ضوئه
لتبكي على عبقريٍّ قضى
وكادت تَلفُّكِ في طيِّها
حواشيه.. رَدَّتكِ كفُّ القضا

وبدخولنا على رواية جاك بيرك (1951 – 1995) المستعرب البارز وحديثه للدكتور جليل عطية حول قصيدة "أنيتا" وإعجاب طه حسين بقصيدة "المقصورة" واعتبارها من عيون الشعر العربي الحديث، نلاحظ ما يلي:

1-نظمت "المقصورة" في أواسط عام /1947/ ونشرت الصحف العراقية مقطوعات منها، كما قامت صحيفة "الرأي العام" بنشرها في عددها

الصادر 11 آب "أغسطس" 1948.

2-يعتبر الجواهري "المقصورة" ملحمة، جمرة من غضب ونار بعد ترشيحه للنيابة وخسارته لها (لواء كربلاء) نتيجة للخدعة التي ذهب ضحيتها الجواهري، مصدقاً وعوداً كان قد قطعها له الأمير عبد الإله، وعاد خائباً، منكسراً، حزيناً، لكنه ربح مقابل ذلك قصيدة أو ملحمة المقصورة.

3-إن سنة 1947 مقدمة لسنة حاسمة في التاريخ العربي الحديث، فهي لم تشهد نكبة فلسطين فقط، ولكنها شهدت بداية انهيار المجتمع العربي التقليدي، التي تمثلت فيما بعد بانهيار أنظمة الحكم الرجعية في سورية ومصر، وبالحركات الشعبية ضد السيطرة الاستعمارية في مصر والعراق.

حتّى هذه الفترة، يبدو حلم الجواهري بالسياسة ومناصبها بعيد المنال، فهو يحب الحياة حتّى الموت:

وأركب الهول في ريعان مأمنةٍ

حبُّ الحياة بحبّ الموت يُغريني

في الذكريات التي نشرتها مجلة "المجلة" الصادرة في لندن عام 1982 أو 1983، سئل عن شيء من هذا القبيل، وهو بصدد رفضه وبأسلوب خشن مع الوصي على عرش العراق، من أن يكون نائباً من جديد في المجلس النيابي، قيل: أأنت نادم؟ فقلت: بل، أنا نادم. بل إنني نادم جداً حتّى هذه الساعة "ففي هذا الظرف بالذات كانت تتجمع من حولي ما يشبه التناقضات، وهو المقام الأعلى يريدني نائباً والجماهير الغاضبة عليه والتي تسد الدروب تريدني هي بحد ذواتها ومواقفها أن أكون نائباً أيضاً، ودم شهداء الوثبة والمطالبة بدم الشهيد الأول (جعفر) يريدني نائباً، وأي نائب" (2)؟

إلاّ أن حلم الجواهري بالسياسة وكرسيها لم يذبل، وقد عاد من لندن، ووجد الأمور مهيأة، وفي موعد الانتخابات ذهب إلى (كربلاء) وعلى الطريقة المألوفة وخلال ساعة واحدة، أصبح نائباً بالتزكية -كما يقولون -بإجماع الناس والناخبين والجماهير وبمحض إرادتهم وبمطلق حرياتهم! هكذا كانت تسير الأمور (3).

في هذه الفترة أعلن محمد فاضل الجمالي بنود معاهدة بورتسموث في كانون الثاني (يناير) 1948 وهو وزير الخارجية آنذاك، أمّا رئيس الوزراء فقد كان صالح جبر، وكان رد الفعل الأول من الطلاب ثمّ تحركت الأحزاب والصحافة ونددت صحيفة الجواهري "الرأي العام" بالمعاهدة التي أرادت أن تكبل العراق لمدة 25 عاماً بقواعد عسكرية وامتيازات لصالح بريطانيا ومعروف أن العراق هو الطرف الأضعف وكانت المفاجأة، أن صدر بيان إلى الجمهور من الوصي عبد الإله يؤكد فيه بعد اجتماعه بقادة الأحزاب والمسؤولين في البلاط الملكي، أن المعاهدة لا تحقق أماني البلاد وليست صالحة لتوطيد العلاقة بين العراق وبريطانيا ووعد الوصي وولي العهد بعدم إبرامها (4).

والجدير بالذكر أن عبد الإله الوصي على عرش العراق كان قد استدعى الجواهري ليطلعه على نص المعاهدة

وقال: "أريد أن تبين لي نقاط الضعف في هذه العلاقة" (5).

ولقد تركزت ملاحظات الجواهري على ما يتعلق بالقواعد العسكرية البريطانية في العراق وعلى ما يشبه التملك لطرق المواصلات وخاصة السكك الحديدية على طول مدة هذه المعاهدة الجديدة والجائرة.

وحين ابتدأت "معركة الجسر" كان الجواهري ما يزال في المجلس النيابي، واخترق الرصاص الشوارع ووقع جعفر صريعاً بعد مقاومة للموت دامت نحو أسبوع، وحمل إلى النجف بعد إذاعة النبأ من دار الإذاعة، وهي سابقة غير مألوفة إلى أن وجد نفسه في جامع "الحيدر خانة" ليعتلي الصفوف وينشد:

أتعلـــم أم أنـــت لا تعلـــم

بـــأن جـــراح الضـــحايا فـــم

وفي هذه الأثناء كان الوصي عبد الإله قد أرسل ممثلاً عنه في تشييع الجنازة، فقصده الجواهري ليشكره، على موقفه وإذا بالوصي عبد الإله يفاجئه بقوله: "إن مكانك محفوظ" وكان يقصد المجلس النيابي، ودون سابق تخطيط أجابه الجواهري: "أريد أن ينتخبني الشعب"، في إشارة منه إلى التزوير والتزييف لإرادة الناخبين(6)

مرحلة ما قبل الوصي الأمير عبد الإله:

ويفصل الجواهري من التدريس /1927/ بمكيدة دبرها ساطع الحصري، بحجة أنه المرجع الرسمي عندما قدم طلب استقالته، ونص هذا الأمر الإداري يقول: "بناء على استقالة فلان المرفوعة إلى وزير المعارف، وليس إلى مدير المعارف، فإنه يعتبر مفصولاً لا مستقيلاً" (7).

إن ساطع الحصري مؤسس النظام التربوي في العراق الحديث ومدير المعارف العام يعترض على تعيين الشاعر لكونه لا يحمل الجنسية العراقية التي حلت محل الجنسية العثمانية وانتهت باتهام الشاعر بالولاء لإيران والشعوبية، بسبب قصيدة نشرها في جريدة "الفيحاء" التي كان يصدرها المؤرخ عبد الرزاق الحسني، إثر زيارته إيران وافتتانه بطبيعتها الساحرة!!.

ومهما يكن من أمر فإن قصيدة "بريد الغربة"، تتحدث عن الذكريات والاصطياف في إيران وقد جاءت بنماذج حلوة، كانت بمثابة النقلة الجديدة في الشعر العربي العمودي الحديث، وهي من النمط الذي سبقه إليه (حسان بن ثابت) سيد الشعراء المخضرمين الذين تحلى بهم العهد الإسلامي، وبالتحديد عهد الرسالة النبوية الأولى، شاعر الغساسنة الكرام في بلاد الشام، وهو يتشوق إلى دمشق عاصمته وعاصمة أخواله.

لله در عصـــابة نـــادمتهم

يومـاً (بجلـق) فـي الزمـان الأول

وقد زاد عليه الرصافي وهو يلعن بغداد بل والعراق كله في قصيدته التي يقول في جملتها:

"ويـل لبغـداد ممـا سـوف تـذكره

عني وعنها الليالي في الدواوينِ"

أمّا البيت الشعري الذي أدى إلى فصل الشاعر، هو:

لـي فـي العـراق عصـابة لـولاهم

مـا كـان محبوبـاً إلـيّ عـراق

ومطلع القصيدة:

هـبّ النسـيم فهبـت الأشـواق

وهفـا إلـيكم قلبـه الخفّـاقُ

وقد فهم البيت على أنه تنصل من العراق وتمدح لإيران.!!

ولا يعيب المرء لو يكون من أمة أخرى لو يكون كذلك بالفعل، لكن ساطعاً أراد أن يفرض

على الجواهري انتماءً آخر.

يقول الجواهري: "أيّ عيب يلحق بالإنسان في أن يلتحق بهذه الأمة أو تلك، إن كان منها فعلاً. ولماذا يتنصل المرء من أمة عريقة ظلت ستة آلاف سنة تتقاسم العالم مع الإغريق، سياسة وحضارة، وساهمت مع العرب في بناء صروح الحضارة الإسلامية العظيمة، وكانت الأمة الثانية في ذلك البناء الشامخ؟"

قال حسان بن ثابت –شاعر الرسول (ص):

لله در عصابة نادمتهم

يوماً بجلق في الزمان الأول

والقصيدة تحمل عنوان "بريد الغربة" والبيت الذي أقام الدنيا –دنيا العروبة –ودعاتها على رأس الجواهري ولم يقعدها، هو:

لي في العراق عصابة لولاهم

ما كان محبوباً إلى عراق

ويستشهد الدكتور جليل العطية بالمعجمات، فيقول

العصبة: قوم الرجل الذين يتعصبون له.
والعصبة والعصابة من الرجال: ما بين العشرة إلى الأربعين.
واعتصبوا: صاروا عصبة.

والمتفحص للأمر جلياً يرى أن ساطع الحصري يصدر رأيه بالجواهري لإخفاء عمّا هو فيه من حب للولاية العثمانية، وللتعويض عن جانب مفقود.

لم يدرك الحصري مستقبل البلاد، بل ظل طوال عمره يعيش على نبض ما يسمى الانتداب أو الاحتلال وفي ضوء هذا كان يجد المسوغات لاستمراره في وزارة المعارف وإزاحة ما لم يره منطبقاً على هواه، وفي كل هذا وذاك تراه مشهراً لسان حاله ضدّ الوثبات التقدمية والحالات الصادرة برغبة عن الشعب، وإن كان يمثل آنذاك مرحلة هامة في تاريخ العراق الحديث.

يقول الجواهري: "أيضيرني في شيء أن أكون إلى جانب (حافظ) و(سعدي)، و(عمر الخيام) وشيخ المتصوفة، شبه القديس، السيد المولوي، هؤلاء عباقرة أفذاذ، للعالم كله، وماذا كان يعوزني أن أكون مع المتنبي العظيم، في شعب بوان، وهو يغنيه:

مغاني الشّعب طيباً في المغاني

بمنزلة الربيع من الزمان

ومغاني الشّعب هذه هي قطعة من جنائن شيراز، ومقر سلطنة عضد الدولة، ممدوح المتنبي، أفكان المتنبي بمنطق ساطع غير عربي ولا عراقي؟.

إن غوته، مفخرة الأجيال والحضارة كلها، ليس مصادفة أن يستهل كتابه الخالد (فاوست) بكلمات من (سعدى)، ومثله، الفيلسوف الألماني (نيتشة) صاحب (هكذا تكلم زرادشت)، ثمّ أن أعيش في الجنان التي عاشوا فيها، وأن أكون بعد ذلك إلى جانب أضرحتهم وهي حتّى الآن مزارات للذاهب والآيب، فماذا كان يعوزني من ذلك كله لولا أن يجري في عروقي منذ خمسة قرون، وحتى الآن الدم العربي والعراقي والنجفي ولولا أنني من مواطن النعامنة والمناذرة (8)، أن هذا الحماس يظهره صدق الجواهري النابع من إحساسه بالزمن وانتمائه له في صورة جدلية لا تفارق الواقع، غياب الذات المنشطرة عن الأصل، وشرعية المكان، فالجواهري يقيس حال ساطع بالمقاييس التي يطلقها هو، فيجد فيه مطعناً بحكم تلك المقاييس نفسها، فمعروف، كما يشهد باحثون من أمثال (كليفلاند)، أن ساطعاً تعلم العربية كلغة

ثالثة في المرحلة العربية من نشاطه، أي وهو على أبواب الأربعين وبعد انهيار الخلافة العثمانية.

يقول (كليفلاند) في أطروحته وبالحرف الواحد: "ومع أن ساطعاً كان صديقاً حميماً لعبد الكريم الخليل، أمين سر مؤتمر باريس وأحد قادة حركة الإصلاح العربية، إلا أنه (اجتنب)!!!! الانخراط في العمل العربي، وألقى خطبة في المنتدى الأدبي نزولاً عند رغبة الخليل، لكنه ظل عزوفاً عن "الانتماء" إلى أية حركة عربية على التخصيص، وعندما اقترح الخليل، وأيد طلعت بيك أن يكون ساطع المستشار العربي لوزارة المعارف في استنبول –وهو منصب من مناصب أحدثت استرضاء للعرب بعد مؤتمر باريس، "رفض" ساطع المهمة على الفور. وكان "يرغب" عن أي ارتباط بالانفصاليين العرب حتّى القوميين الأتراك عن السلطة العثمانية. وكان موقفه من البدائل التي اقترحها نظام الشروطية في حل مشكلة الانتماء، الوقوف بثبات إلى جانب التغريب والانتماء العثماني، وكان أجل مآثره في مجال التربية، حتّى سمي بأبي التربية التركية. أمّا مفهوم القومية في نظره وفيما دونه هو نفسه أو فيما دون عنه الآخرون فإن الانتماء إلى العثمانية وإصلاح أوضاعها بقي فوق كل اعتبار، إذ أنه كان عارفاً بكل المفاهيم القومية هذه في ذلك الزمن وأنه كان قادراً على تداولها بكفاءة، على نحو أنه نبذ القوميتين التركية والعربية، وأيد الفكرة العثمانية.

وفي زمن تعاظمت فيه النفحة العربية، بقي ساطع مجانباً هذه الحركة فلم يلتحق بأي من الحركات أو المنتديات السرية، وكان ولاؤه يتجه صوب الرابطة العثمانية الشاملة، ورغب في بقاء السلطنة وتجديد شبابها. وظل حتّى بعد بوادر انهيار السلطنة العثمانية وبداية موقف القوميين الأتراك وبخاصة على يد الضباط العسكريين بزعامة مصطفى كمال (أتاتورك) أو (الذئب الأغبر)، الذي أعاد تركيا إلى حجمها الطبيعي وإلى قوميتها وهويتها، ظل وفياً إلى (العثمنة) و هذا ما يفسر –لجوءه –إلى سوريا والتحاقه بالأمير فيصل، وليس كما يزور به المزورون التاريخ والحق والحقيقة. وفي الرد على استجواب (كليفلاند) (9)، قال ساطع إنه اعتنق الفكرة العثمانية، لأنه أحس إحساساً قوياً جداً بأن إصلاح السلطنة العثمانية وتقدمها، يعني إصلاح جميع عناصرها وتقدمهم. بل إنه سوى بين الفكرة العثمانية والتقدم المتأصل، وكتب حينئذٍ:

(إن عثمانية الغد، تلقن في مدارس اليوم)، وهو -والحديث ما يزال لـ (كليفلاند) -ما يزال في وظيفته وموقعه الثقافي والفكري ذا مصلحة ببقاء السلطنة..!!.

وإذا كان الدين، كما كان ساطع يرى عهد ذلك وباسم الخلافة الدينية، هو الرابطة المعنوية الأهم، فإن الأسرة الجواهرية هي في الصميم من هذه الرابطة.

وبدأ عهد الخلافة العثمانية بالزوال، فأتى النصح إليه من بعض الأصدقاء في الأستانة، ويتوجه عملاً بهذا النصح، كما يقول مؤرخو سيرته الحياتية والفكرية إلى دمشق ملتحقاً بالأمير فيصل، لا مستدعى منه، كما يقول، وذلك بما يشبه الهرب..

وفي العهد الجديد، ما بعد سقوط الخلافة في الأستانة، نجد ساطعاً يولي وجهه شطر الفلاسفة الألمان ليأخذ بنظرية الأمة اللغة.

وهنا يقول الجواهري: "إذا كانت اللغة حافظاً للروح القومي، معلماً من معالمها، فبأي لغة كتبت أشعاري؟ بل وأي لغة أخرى أعرضها غيرها" (10).

إن هـذه النقلـة مـن الرابطـة العثمانيـة إلـى الرابطـة العربيـة، بـين ليلـة وضـحاها، هـي ممـا لا ينطـق عنـه سـاطع بحـرف فيمـا دونـه هـو عـن سـيرته، ولكـن لـم يفـت مصـارحة (كليفلانـد) أن يدونها صريحة حيث يقول وبالحرف الواحد:

(يعسر تقدير الأثر المباشر لهذه الأحداث في ساطع العربي العثماني ففي زمن الحرب تابع عمله التربوي في (استنبول) وخاض غمار سجال طويل آخر في هذا الشأن مع (غوكالب) سنة /1918/ ولم يقل إلا القليل في مقدار اهتمامه بمقدرات العرب. بل إنه لا يقول كلمة، عن موقفه يوم نصب المشانق في دمشق لطلائع اليقظة العربية وبخاصة منهم (عبد الكريم خليل) صديق ساطع، وممن كان يلتقي معهم في الأستانة وحين قال وهو يبلغ بأمر صدور الحكم عليه بالإعدام: "إن ذلك لا يهمني"!!.

عودة إلى بيت الجواهري:

لـي فـي العـراق عصـابة لـولاهم

مـا كـان محبوبـاً إلـي عـراق

ومن يمعن النظر في هذا البيت فإنه وعلى نحو أكيد يكتشف سخف الحصري حيال اتهام الجواهري بالشعوبية، لقد تمسك الحصري بكلمة (العصابة) وترك كل أبيات القصيدة التي تتغنى بالعراق والحنين إليه، وعلى الرغم من أن الشعراء والأدباء الذين استعان بهم أنكروا ما ذهب إليه، فقد نفذ ما عزم عليه كجزء من حملته ضد منافسه عبد المهدي المنتفكي وزير المعارف والذي كان وراء ترشيح الجواهري لتعليم العربية (11).

ولا غرو في الأمر، فلقد بدا الجواهري يزحم كلّ من سواه في العربية، فها هو على وشك أن يتولى التدريس في كلية (أهل البيت) التي كانت توشك على الولادة، وهي جامعة حديثة، وهامة، ولها مكانتها الدينية في نظر المسؤولين الأوائل في الدولة. إذ كانت هذه الكلية نواة لجامعة بغداد التي لم تر النور إلاّ في أواسط الخمسينات وقد اختار الملك فيصل اسمها لهدف سياسي اجتماعي. فلقد كان يريد التأكيد على الوشيجة القائمة بين الأسرة الهاشمية الحاكمة والعلوية.

ويبدو أن الضجة التي أثارها ساطع الحصري لمنعه من التعليم قد وجدت طريقها إلى البلاط الملكي، فيصبح الجواهري في عداد المقربين إلى الملك فيصل بعد اللقاء الشخصي الذي أعده له السيد محمد حسن الصدر، إذ كان هذا الأخير يعرف بالشيخ جواد عم الشاعر زعيم العشيرة الجواهرية الذي لخص محنة الجواهري وما يعانيه من حساده والشامتين به للملك فيصل.

لقد أخرج الجواهري الشاعرين الزهاوي والرصافي من دائرة الاهتمام نتيجة للميول المضطربة والأهواء القلقة حتّى قدما نفسيهما كشاعري بلاط، إلا أن الملك فيصل اعتذر عن ذلك.

أمّا الجواهري وبالغبن الذي أحس به، فقد استقر جيداً في ذاكرة الملك، وبدأت الآن تتوضح أمور كثيرة.

لقد أراد نسغاً جديداً لمملكته لا تشوب شائبة فوجد في الجواهري ضالته، فالجواهري لامع من مدينة النجف، وإرضاء المركز الديني للمسلمين الشيعة من صلب اهتمامات الملك والمملكة.

كان سلاطين بني عثمان ينصحون الولاة الذين يختارونهم للعراق الاهتمام بسكان ثلاث مدن، ويعتبرون الناجح منهم من كسب رضى سكانها، هذه المدن كانت حسب اهتمام البيت العالي، كالآتي: بغداد –النجف –الموصل.

كان السيد محمد الصدر من الشخصيات العراقية التي تتمتع عند

الملك بالحظوة الكبيرة، فكان يدخل عليه بلا استئذان أو مراسم.

لقد كان الشيخ جواد الجواهري زعيم العشيرة الجواهرية همزة الوصل ما بين الصدر والملك فيصل، حتّى قال له الأخير بعد أن أصبح في عداد المسؤولين في القصر: "هذا يا محمد جسر تعبر عليه"، وقد أحس الشاعر أن الأرض تهتز تحته فرحاً، لا حباً بمال وجاه أو بمنصب، بل شعوراً بالكرامة، هاهو الرجل الذي كان صاحب اليد الأولى في استرداد كرامته التي أراد الذئاب تجريحها. وسرعان ما يرمى بالشاعر إلى عالم جديد، عجيب لديه، غريب عليه.

وحيال هذا الدعم الذي لقيه الجواهري من الملك، سرعان ما راح يذبل رويداً وكأنّ بذور انتهائه فيه، وليس هذا بغريب، فطموحه يتجاوز كل شيء، وكأنه نذر يبشر بالحرية والتمرد، وشاعر يريد أن يملأ الدنيا ويشغل الناس وخلق للشعر قبل أن يخلق للسياسة، ففي عام 1929 نظم قصيدة بعنوان: (الرجعيون) وفيها يزدري قوى التخلف والتبعية ومخلفاتها على أثر افتتاح أول مدرسة للبنات في مدينة النجف –مدينة الجواهري –وكان ذلك بمثابة انقلاب اجتماعي، يقول فيها:

ستبقى طويلاً هذه الأزمات

إذا لم تقصر عمرها الصدمات

وخلفَهُمُ الأسباطُ تترى، ومِنْهُمُ

لُصوصُ، ومنهمْ لاطةٌ وزُناة

الديوان. ج2، ص31.

وأثار ذلك ليس ثائرة النجف وحدها فقط، بل الكاظمية وسامراء والعاصمة نفسها، فقد هجا مجتمعاً قديماً بأسره وكان لا بد من مواجهة، من فعل ورد فعل. وليس غريباً أن يستدعي الملك فيصل بعد ذلك الجواهري قائلاً له: "ما هذا يا محمد؟!!" قلت "والله يا سيدي هذا ما كان مني". قال: "هل تعلم كم تلقيت من المكالمات والبرقيات، التي يقول أصحابها، هذه هي أفعال ابنك محمد، الذي يعمل عندك وفي ظلك، وكل ذلك وأنت تعلم كم يسبب لي هذا من حراجة شديدة" (12).

وفيما يشبه الحدس أو القراءة الذكية، بأنه الخيار الذي وضعه أمام الجواهري الشعر أو السياسة فأجاب الجواهري وبجرأة ولباقة: "آسف يا سيدي، لما سببته لك من حرج واستميحك العذر، ولكن لن أسبب لك بعد اليوم، بعد هذه الساعة أي حرج" (13)

كان مغزى كلامه واضحاً، ومضمونه استعداد الشاعر لإعفاء الملك من وجوده عنده، وفي هذه الأثناء التفت الملك إليه مستفسراً:

"ماذا تقصد؟". فرد قائلا: "أقصد ما قلت، أن لا أكون سبب إحراج لكم يا سيدي" (14). فرد الملك عليه بلغة لها مغزاها: "لا، لا، يا محمد، لقد رغبت أن أنبهك، حتّى تكون على بصيرة" (15).

وعاد الرجل إلى مكانه، وما برحت الرسائل الشاتمة تنهال عليه، إلى أن كانت قصيدة (ثورة الوجدان) خاتمة لكل المحرجات، وقد كانت في هذه المرة من صميم السياسة شبه الممنوع تعاطيها لمن هم في مثل موقفه هذا، يقول:

سكتُ حتّى شكتني غرُّ أشعاري

واليومَ أنِطقُ حُرّاً غير مهذارِ

الديوان. ج2 ص751

إنه الرجل الذي لا يمالئ رغم قساوة الظروف وضيق الحال، لم يهادن على الخطأ ظل طوال عمره انتصاراً للحق، معرضاً عن

الإغراءات، وهو الممتلئ بالشعر حتّى الإفاضة والإشراق، عشق الموت رغبة في الحياة الكريمة، تدثر بالفكر صوناً للحضارة والتراث، ورعى علوم الأولين وتابع اللاحقين في صورة قل نظيرها، إنه القارئ الملهم والناقد الفذ والملحمة التي لا تنتهي:

وقّعت أنشودتي والحزن يملأها

مهابةً، ونياط القلب أوتاري

في ذمة الشعر ما ألقى وأعظَمُهُ

أني أغني لأصنامٍ وأحجارِ

لَوْ في يدي لَحبَسْتُ الغيث عن وطن

مستسلم وقطعت السلسل الجاري

العذر يا وطناً أغليتُ قِيمَتَهُ

عن أن يرى سِلعةً للبائع الشاري

الكُلّ لاهون عن شكوى وموجدة

بما لَهم من لبُانات وأوطار

وكيف يُسْمَعُ صوت الحق في بلد

للإفكِ والزور فيه ألف مزمار

ج2، ص 751 /752

إلى ما سيأتي عليه القارئ من شواهد أخرى لا تطاق، ومن يصدق أن يقول هذا الطارئ نفسه وبعد عامين من ذلك وفي قصيدة (ساعة مع البحتري في سامراء..):

زرْ ساحة السجن الفظيع تجدْ بهِ

ما يستثيرُ اللومَ والتقريعا

إن الذي على حساب سواهُمُ

حلبوا ملذات الحياة ضروعا

رفعوا القصور على كواهل شعبهم

وتجاهلوا حقاً له مشروعا

ساسوا الرعية بالغرور سياسة

لا يرتضيها من يسوس قطيعا

حتّى إذا ما الشعب حرك باعه

فإذا همُ أدنى وأقصر بوعا

ج3 ص 188، وزارة الثقافة، دمشق 1981

ولأن حب الحياة بحب الموت يغري الشاعر، راح يتنكر بأسماء مستعارة، فنشر قصيدتين واحدة باسم (طرفة) ويعني به (طرفة بن العبد) الشاعر الأول المحبب إلى نفسه، والأخرى باسم (ابن سهل)، طرفة، ذلك البدوي العظيم الذي اختزل الحياة كلها (بشربة كميت متى ما تصل بالماء تزبد)، وابن سهل الأندلسي المحتضر وكأنه المعاصر بموشحاته والصور المتلاصقة والجميلة فيها، فقد كانا يتصفان كلاهما بحب الحياة، غير أن بغداد كلها كانت تعرف من هو طرفة وابن سهل.

(طرفة بن العبد بن سفيان الوائلي أحد أصحاب المعلقات المشهورين وهو صاحب القصيدة التي شرحها نحو ثلاثين عالماً ومطلعها:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

أمّا إبراهيم بن سهل الأندلسي (659هـ) فكان من يهود أشبيلية وقد أشهر إسلامه وله موشحات في منتهى الرقة).

لقد أثارت قصيدة (جربيني) الأوساط المحافظة والأدبية على الشاعر، في الوقت الذي اعتبرها الملك فيصل قصيدة متقدمة تضطلع بالنظرة الواقعية والأفق الجديد، لكن على الشاعر أن يراعي فيها الذوق السائد، ويقف عند المألوف من الطبائع، كل ذلك لم يله الشاعر عن إدانته للواقع والوقوف على قضاياه والتماس الحلول لدرء الخطر، والقصة التي حدثت مع الملك فيصل حول هذه القصيدة كما يلي:

(صباح اليوم هتف إليَّ أخي، الملك علي – وأنا أحترمه كما تعلم فهو أكبر مني وهو رجل متدين متعبد –وكان غاضباً وقال لي: اقرأ الجريدة لتجد ماذا فعل ابنك محمد، لهذا السبب استدعيتك. كل ما أطلبه منك أن تذهب إلى أخي، فتزوره وتعتذر منه). قلت: (أمرك مطاع وتشريف لي أن أزوره) (16).

وفي أثناء الزيارة قال الملك علي للجواهري: (والله يا فلان، إن غضبي عليك في محله، فأنت ابن الشيخ صاحب الجواهر، من عائلة الفقهاء والعلماء المتدينين، وقد فوجئت أن تجيء بمثل ما جئت به في القصيدة)، فقال الجواهري متهرباً: (إنها يا سيدي زحمة من الخواطر الطارئة علي لا أدري على أي واحدة منها تأخذني؟) قال: (صحيح خواطر عديدة، كثيرة المآخذ، أشدها أنك ضدهم في الدين). ويريد بذلك البيت الصارخ بحق:

أنا ضد الجمهور في العيش

والتفكير طراً وضده في الدين

ويجيب الجواهري قائلاً: (يا سيدي، أنا ضد الجمهور في العيش فهل أنا غير عائش معهم؟ إنني منهم وإليهم في ذلك ولكن نمط الحياة عندي كما أتصور وأتخيل غير ما عندهم من أنماط وبنفس المستوى وبصدد التفكير بل وبواو العطف أيضاً فلست أنا ممن لا يملكون فكرة أو تفكراً ولكنني خلافهم في نمط التفكير والتفكر، والدين المتلاعب به والمزور عليه، والمحرف عنه)، فما كان منه وقد تهلل وجهه لحسن تملصي هذا إلا أن يقول لي: (إنه على كل حال عذر)، قلت: (وكل رجائي سيدي قبولك إيّاه)، فأجابني: (أجل، شريطة أن لا تعود لمثلها (17).

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل زاده تصميماً وقوة على الوقوف عند قضايا الجنس والكتب مشيراً إلى التحرر من إسارهما في نموذجين اثنين من نماذجه الشعرية. يمثل النموذج الأول قصيدة (جربيني).. وفيها يحمل على تقاليد المجتمع العراقي وأعرافه كلها، فهو يعري الصنم الذي لم يره، فضلاً عن خلخلة القناعات والنشاز الذي يبدو مشروحاً لإزالة الغشاوة عن العيون والتطلع إلى حياة طيبة كما يجب أن تكون:

جربيني من قبل أن تزدريني

وإذا ما ذممتني فاهجريني

ويقيناً ستندمين على أنك

من قبلُ كنت لم تعرفيني

أنا لي في الحياة طبع رفيق

يتنافى ولون وجهي الحزين

أنا ضدُّ الجمهور في العيش

والتفكير طراً وضِدّه في الدين

كل ما في الحياة من متع العيش

ومـــــن لـــــذة بهـــا يزدهينـــــي

متعينـــي قبـــل الممـــات فمـــا يدريـــ

ك مــــا بعـــــده ومــــا يـــــدريني

وهبـــــي أن بعــــد يـــــوميَ يومــــاً

يقتضــــيني مخلّفـــــات الـــــديون

فمــن الضّــامنون أنــكِ فــي الحـش

ر إذا مــــا طلبتنــــي تجــــديني

فســـــتغرين بالمحاســــن رُضــــواناً

فيُلقيـــــكِ بــــين حُــــورٍ وعَـــــينِ

وأنـــا فـــي جهـــنم بـــين أشـــياخٍ

غــــــواةٍ بغـــــيِّهمْ غمرونـــــــي

عـن يسـاري أعمـى المعرة و(الـش

يـــخ الزهـــاويُّ مقعـــداً عــن يمينـــي

إئــذَني لــي أنــزل خفيفــاً علــى صــ

درك عـــــذباً كقطـــرة مــــن مَعــــين

اســــمحي لــــي بقُبلـــة تملِكينـــي

ودعـــي لـــي الخَيـــارَ فـــي التعيـــين

لســـت أمـــاً لكـــن بأمثـــال (هـــذا)

شـــــاءت الأمُهــــات أن تبتلينـــــي

أشـــتهي أن أراك يومـــاً علــــى مــــا

ينبغـــي مـــن تكشُّـــفٍ للمصُـــون

غيــر أنــي أرجــو إذا ازدهــت الــنفسُ

وفــــاض الغــــرام أن تعـــــذريني

(الطمينــــي) إذا مَجُنــــتُ فعمــــداً

أتحــرّى المجــون كـــي تلطِمينـــي

مــا أشـدَّ احتياجــةِ الشــاعر الحســ

اس يومـــاً لســـاعة مـــن جنـــونِ

الديوان، ج4 ص 303 /305

أمّـا النمـوذج الثـاني فهـو قصيدة (ليلـة من ليالي الشباب) وفيها يمثل الشاعر انطلاقة أخرى نحو فهم مختلف للنوازع البشرية، تلتقي فيها مختلف (العواطف الهـوج)، وتكشـف الـنفس عـن كـل مخبآتها فـي اتقـاد جـازم تتحـد فيهـا المسـميات والشـخوص فـي صـور متعـددة، مختلفـة وكأنهـا إشـارات أو رمـوز تـوحي بالانفتـاح علـى عـوالم رحبة.

هوامش الدراسة:

(1)-جليل العطية. الجواهري شاعر من القرن العشرين. المركز الثقافي العربي. المغرب الدار البيضاء ص. ص 102 و104.

(2)-محمد مهدي الجواهري. ذكرياتي ج، ص. ص 193 و195 دار الرافدين -دمشق ط1

(3)-المصدر السابق ص 477 عام 1988

(4)-عبد الحسين شعبان. الجواهري جدل الشعر والحياة، بيروت. دار الكنوز الأدبية ص 213

(5)-الجواهري. ذكرياتي ج1 ص 470.

(6)-عبد الحسين شعبان. الجواهري جدل الشعر والحياة ص 214

(7)-الجواهري. ذكرياتي. ج1 ص 152

(8)-الجواهري. ذكرياتي. ج1 ص 166

(9)-وليام كليفلاند. ترجمة فكتور سحاب، ساطع الحصري من الفكرة العثمانية إلى العروبة ص80

(10)-الجواهري. ذكرياتي ج1 ص 169

(11)-جليل العطية. الجواهري شاعر من القرن العشرين، ص 48

(12)-المصدر السابق ص 51

(13)-الجواهري، ذكرياتي ج1 ص 184

(14) و(15) المصدر السابق

(16)-جليل العطية. الجواهري شاعر من القرن العشرين ص 156

(17)-محمد مهدي الجواهري ذكرياتي. ج1 ص 216.

❑❑❑

العبقرية والتراث والأسطورة
في خطاب جبرا النقدي ـ دراسة مقارنة ـ

د. حفناوي بعلي- الجزائر

ملخص/ مقدمة

يمثل جبرا بين النقاد العرب المعاصرين ظاهرة متميزة بمفردات عناوين كتبه تشمل: الحرية، الطوفان، النار، الجوهر، الينابيع، الرؤيا، الفن، الجمال، الحلم، الفعل، التراث، الموهبة، العبقرية، الحياة، البعث، الأسطورة.. الخ. يبعث إنتاج جبرا التراث القديم، ويدخل المشهد النقدي بقوة وأصالة، بمنهج جديد يسمى "النقد الأسطوري"، ويستمر صاحبه يحمل لواء الريادة والحداثة، والنقد الجديد في الأدب العربي.

إن التجاوب بين الماضي والحاضر، وهذا التبادل الفكري بين الأدب المعاصر والموروث الكلاسيكي، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة، ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد "الأصالة".

هذا الإحساس بالماضي، هو ما يعنيه جبرا وراء المعنى التاريخي لفكرة "التقاليد"، وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد، بقدر ما هو جوهري في عملية الخلق والإبداع. إذ يرى أن التقاليد ترتبط ارتباط وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً، قبل أن يقدم على عملية الإنتاج.

تشكل "التقاليد" عند جبرا تراث الماضي والإفادة منه في حدود الأصالة؛ فعلى الكاتب أن يكون على وعي بآداب أمته، التي تؤلف وحدة حية بمثابة الامتداد للماضي، ويقاس كل إنتاج بنسبته إلى ذلك التراث، ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولاً وحده، ".. الماضي لدى المجددين جذور ومنبت وجذع، يستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، وهذا سر حيوية الجديد، لأن الشاعر كما ذكر إليوت، سيدرك على مر الزمان أن هناك عقلاً أهم من عقله ذلك، هو عقل الأمة".

يتأمل جبرا في منهجه النقدي الجذور التي توصفها الكلمات والصور في الفن، وما يحيط بها من رموز إنسانية عميقة، تمتد نحو "الأسطورة"، وتفاصيل كثيرة محصورة في النص الذي أمامه. كان النقاد الجدد يؤكدون على النواحي الإنسانية والانثروبولوجية، وعلاقة هذا كله بالوعي واللاوعي، وبالأسطورة وتسربها في الأعماق البشرية، لأن "جيمس فريزر" الذي ترجم له جبرا "الغصن الذهبي"، كان مؤثراً كبيراً في جماعة النقد

الجديد ".. أنا في الحقيقة ما أزال من أنصار النقد الجديد، وما أراه أن أهل النقد الجديد أوجدوا نهجاً سيبقى مدة طويلة، هو الأساس في أي مقترب نقدي".

أثر النقد الأسطوري في اتجاهات النقد المعاصر، كما أثر في الشعر الرمزي؛

فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالنماذج العليا للإنسان البدائي. وخاصة الأساطير التي يعبر بها من خلال نفسه، وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة، وإنما تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، لتفسير الكون ومختلف القوى التي تحكمه، إننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها قديماً وحديثاً.

إنها ما تزال إلى الآن منبعاً غزيراً، يستقي منه الأدباء والرسامون والمثالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي والمسرحيات المأساوية. يقول جبرا ".. وفق بدر شاكر السياب إلى الصور التي تجسد حسه الصراعي، عندما أوجد تلك الرموز مثل: الصلب، والجلجلة، والسنابل والشقائق، ضرباً من رؤيا الموت، التي توضح للإنسان رؤيا الحياة. ولجأ أيضاً في تصوير الصراع بين الموت والبعث إلى أسطورة تموز، ومقتله بناب الخنزير، ونواح عشتار عليه في العالم السفلي، وموات الأرض في غيابهما، ثم عودتهما معاً وعودة الزهر، والسنابل والثمار إلى الأرض".

. مقاربة

في مكونات جبرا النقدية:

ترسم بعض الخطوط جانباً من الاتجاه الذي تأثر به جبرا إبراهيم جبرا في حياته النقدية الأولى، ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إنه تلمس بداياته على درب النقد الجديد في هذه المدرسة. كان "اسحق موسى الحسيني" من المعجبين بها ويكاد يحذو حذوها، وهو أستاذ جبرا في الكلية العربية بالقدس، ومن الوجوه البارزة التي شاركت في الحركة النقدية في فلسطين، تخرج من جامعة لندن ببريطانيا، إحدى معاقل النقد الجديد، ومن ثم تمكن من بث روح النقد الموضوعي الدقيق في طلابه، وبذلك عبد الطريق أمام تلميذه جبرا.

يعد جبرا "اسحق الحسيني" المؤثر الأول في حياته النقدية".. وهو الذي جعلنا في دراسة قصائد معينة وتحليلها، نرى تداخل عملية النقد والخلق، وهذا ما تأكد لنا خلال قراءتنا بالإنجليزية، إنه المؤثر الأول المباشر في رؤيتي الأدبية والنقدية"[(1)].

تيقظت ثقافة جبرا الأنجلوساكسونية مبكراً، أيام دراسته بدار المعلمين الأمريكية، راح يقبل على الأدب الإنجليزي، يقرأ بإعجاب واستمتاع عظيمين، ويتأثر به نفسياً، وجد صداه فيما يكتبه من مقالة نقدية، وإننا لنجد أدلة على ذلك في مترجماته عن الأدب الأمريكي والإنجليزي، التي تزيد عن ثلاثين كتاباً، وفي كتاباته الأولى باللغة الإنجليزية" أنا لا أنسى في أواخر الأربعينات عندما فتنت باللغة الإنجليزية، فكتبت بها كثيراً، كنت قد بدأت الكتابة بالعربية، ولكني خبت، أو أصابني ما يسمى انكسار خيال، فتحولت إلى الإنجليزية"[(2)].

تتجلى ثقافة جبرا الأنجلوساكسونية في شهاداته العلمية، ومواطن دراسته وعمله؛ حصل على باكلوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة كمبردج عام 1943، وماجستير في الأدب

(1) شهادات النقاد، جبرا، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 3، مايو فبراير . 1991، ص: 171.

(2) الرحلة الثامنة، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . 1971، ص: 173.

الإنجليزي من الجامعة ذاتها، وقدم أطروحة حول "وليم فوكنر" في جامعة كمبردج عام 1943، وماجستير في الأدب الإنجليزي من الجامعة ذاتها، وقدم أطروحة حول "وليم فوكنر" في جامعة هارفارد عام 1953، درس الأدب الإنجليزي في مدارس "الفرندز الأمريكية"، وفي كلية الآداب . جامعة بغداد . وأستاذ زائر في الجامعات البريطانية والأمريكية، عاش في تنقلاته بين الجامعات، يحاضر، ويعقد الندوات ويلقي الشعر على المنابر العالمية بالعربية والإنجليزية[1].

درس جبرا في جامعة بغداد ـ قسم اللغات الأجنبية ـ وكان القسم آنذاك حكراً على الأساتذة الإنجليز والأمريكان، وهو الفلسطيني العربي بين هؤلاء الأجانب،

وتؤكد شهادة طلبته، مقدرته الفائقة في اللغة والأدب الإنجليزي، إن لم نقل تفوق مقدرة زملائه أنفسهم، يقول تلميذه الناقد عبد الواحد لؤلؤة ".. كان يحدثنا عن الشعر الحر في الآداب الغربية، حدثنا عن مذاهب في الأدب والفن لم نسمع بها من قبل، أذكر أني سمعت عن الناقد البريطاني "هربرت ريد" أول ما سمعت من أستاذنا الجديد جبرا، وكل ما تيسر لأستاذنا من المعرفة الأدبية والفنية، لم نكن نلمسها عند المدرسين الإنجليز أنفسهم"[2].

سمحت للطالب "المقدسي" دراسته بكمبردج التفتح على شكسبير وإليوت، وعشرات من الأسماء التي ازدان بها مشهد العصر؛ من الموسيقى إلى الشعر إلى الفن التشكيلي. كما

[1] معايشة النمرة، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . 1994، ص: 45.

[2] جبرا إبراهيم جبرا.. مقتطفات من سيرته . ضمن كتاب تكريم جبرا، عصام الأعرج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . 1995 ص 229.

وجدت "رابطة الفن الحديث" ببغداد في جبرا، أفضل من تكلم عن الفن العراقي والفن الحديث، شارك بفعالية في هذه الحركة؛ ناقداً رساماً منذ ثلاثين سنة ونيف. كانت له بالإضافة إلى كتاباته النقدية الأدبية وقفات نظرية مؤثرة في توجيه الحركة الفنية في بغداد، فهو الذي صاغ بيانها الثاني الشهير، ووضع معرفته الفنية الفائقة في خدمة هذه الجماعة، عرفت العراق بعد الحرب العالمية الثانية حركة فنية قوية أشبه بالحركة التي عرفتها أمريكا بعد الحرب العالمية الأولى، والتي صاحبت حركة النقد والشعر الجديدين، عاد بعض الفنانين مثلما عاد الكتاب والشعراء من بريطانيا وأمريكا من أمثال الفنان "جواد سليم"، نفث هؤلاء في تراث الرافدين الأسطوري روحاً، تفاعلت مع التيارات المعاصرة؛ من مدارس تصويرية وتجريدية، عبر الفنانون الشعراء النقاد عن تطلعاتهم بالكلمات والألوان والأشكال تعبيراً متنوعاً، يؤشر باتجاه ولادة جديدة، وهم يقفون على عتبات الحداثة[3].

تعرف جبرا على حركة النقد ببريطانيا، في مرحلة شهدت تحولاً جديداً، وأحد أوجه هذا التحول؛ الحوار والتقارب المتزايد بين النقاد الإنجليز والنقاد الأمريكيين الجدد . أي في مرحلة الأربعينات .، تغلغل نشاط الأمريكيين بقوة في إنجلترا، ورجحت الكفة لصالحهم، يتزعمهم في ذلك "إليوت" وتلامذته المنتشرون عبر العالم، باحترافية فائقة لم يشهد لها مثيلاً، تحول النقد الجديد من تركيزه على الشعر إلى الرواية والدراما، والتكثيف الأسطوري أكثر، "ولهذا أضحى الناقد يفضل الحديث عن الخصائص الأساسية في العمل الأدبي؛ من حيث "الأسلوب السردي"، و"التعبير الساخر" و"الغموض"؛ لا يجسد الفنان

[3] معلمي الأول . ضمن كتاب تكريم جبرا، عبد الواحد لؤلؤة، ص: 37.

الحياة بقدر ما يخلف شعوراً خيالياً عنها عن طريق قدرته على ترتيب الكلمات والتراكيب وعلاقتها بالرموز والأساطير"[1].

وهكذا كان المؤثر الأول من النقاد الجدد البريطانيين في "بجرا" أستاذه "ر.ليفز"، درس عليه النقد، وتتلمذ على مجلته "التمحيص". "لقد درست على عدد من أفضل النقاد في الأدب الإنجليزي، خصوصاً "ليفز"، الذي كان ناقداً كبيراً جداً، وكنت طبعاً في أيام التلمذة معاصراً للفورة النقدية الهائلة، التي أوجدها إليوت، أنا كنت في الواقع حصيلة هذا الحوار الذهني، الذي كان يربط باستمرار بين العملية النقدية والعملية الإبداعية، وقد حاولت أن أنقل هذا كله في التجارب العربية، أنا أدرك بعد مرور سنين، أن هذا الجو الفكري الذي نشأت عليه، كان له أثر كبير في توجهي، أنني أكتب شعراً ونقداً ورواية، لأن النماذج التي أعجبت بها كانت من هذه النماذج بالضبط؛ كانوا روائيين وشعراء ونقاداً وكتاب مقالات"[2].

توجه جبرا إلى النقد بوصفه ضرورة لفهم ما يجري في عملية الخلق والتكامل الذهني والنفسي فيها، وجبرا متأثر بـ "هربرت ريد" . كما سيأتي التوضيح . الذي يضمن دراساته ومناقشاته حول المنزع النفسي من الوجهة النظرية، مع المحافظة على أدبية النص ".. انصرفت في معظم سني الأربعينات إلى الرسم والكتابة والشعر والنقد بالإنجليزية، متأثراً بشكل خاص بتيارات الفن الحديث، مهتدياً آراء "هربرت ريد"، وكل ما كتبته في الأربعينات يدور حول قضايا الأدب الإنجليزي والفنون الغربية"[3].

كانت فكرة تهديم "الفن للفن"، وإعادة الفن مرشداً وداعية للعملية الاجتماعية، هما لباب ما بشر بهما الناقد الجديد "كريستوفر كوديل" في كتابه "الواقع والوهم"،

الذي تأثر به جبرا. وطبقا لهذه النزعة الإنسانية في الأدب والفن، طبق كوديل هذه النظرة على الفن والأدب، التي نجد أصولها في النقد الجديد الأمريكي، وفي نزعة إليوت الإنسانية. ".. وتأثرت بكريستوفر كوديل عبقري النقد الإنساني الجديد"[4].

كان تأثير كوديل مهما في الكتابات العربية المبكرة، ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إن بصماته واضحة في كتابات "سلامة موسى". تأثر جبرا بسلامة موسى وبنزعته الإنسانية، والذي رأى أن يقوم الأديب بما كان يقوم به رجل الدين من حملات تبشيرية، خاصة وأن الوجدان بدأ يأخذ في الغرب مكان الوجدان الديني، وصار الأديب يكتب ليخفف عن هموم الشعب، بل ليبعث فيه اهتمامات روحية، ويحمله تبعات اجتماعية جديدة. انضم جبرا مثل سلامة موسى إلى جماعة الإنسانيين العقلانيين بلندن أيام دراسته، وتأثر بهم ".. وكان لسلامة موسى أيضاً بعض الأثر عندي"[5].

تأثر جبرا بالنقد الأنجلو أمريكي الجديد، ومرجعياته عند نقاد وشعراء القرن السابع عشر من الإنجليز؛

---

(1) معايشة النمرة، جبرا، ص: 47 . 48.

(2) المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط2 . 1985، ص: 365.

(3) وضع النقد في الوقت الحاضر، مالكوم برادري، ترجمة صبار سعدون سلطان، مجلة الأقلام . عدد خاص بالنقد الأدبي العدد 111 . أغسطس 1980، ص: 248 . 258.

(4) حوار أجراه معه جهاد فاضل . ضمن كتاب أسئلة النقد، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . 1990 ص: 85.

(5) شهادات النقاد، جبرا، مرجع سابق، ص: 169.

مــن مثــل "جــون درايــدن"، الذي كان مثله جبرا ناقداً شاعراً غامضاً، تبدو في شعره النزعة الميتافيزيقية، أتم درايدن دراسته في كمبردج مثل جبرا، واعتنق مذهب المتطهرين، يتبع في نقده المقارنة، ويحتكم إلى الموضوعية وإلى التكامل الذهني في العملية النقدية، يقول جبرا ".. وهكذا توجهت إلى النقد كأمر لا بد منه لفهم ما يجري في عملية الخلق، طالباً ذلك التكامل الذهني والنفسي بينهما، الذي وجدته في العديد من كبار النقاد الإنجليز أمثال درايدن"[1].

ونجد في الناقد الإنجليزي "الدكتور جونسون" مثالاً ساطعاً موحياً للناقد التطبيقي "جبرا" في الجمع بين المنهج الصارم والذوق النفعي العام، وفي استخدام المعلومات التاريخية والتراثية لتعين الحكم النقدي أو لتكليفه، وفي تناول المقارنة نفسها، وكان ".. جونسون" كسلفه درايدن، ينتقل في النقد من العموميات إلى النقد التطبيقي لتلك العموميات.. كما توجهت في نقدي الذي وجدته عند كبار الشعراء النقاد الإنجليز أمثال الدكتور جونسون"[2].

وتأثر جبرا برواد النقد الجديد من مثل "ارنولد ماثيو"، في قانون وحدة العمل الأدبي وفي الجمع بين الثقافة والعلم، واستخدام المقارنة. وتأثر بريتشاردز، وإليوت وازراباوند. ".. الذي وجدته في أعمال كثير من كبار الشعراء النقاد الإنجليز والأمريكيين؛ أمثال ارنولد ماثيو، صعوداً إلى ازراباوند وا. ا. ريتشاردز، وت. س. إليوت، وكان هذا الأخير هو القدوة الكبرى لأبناء جيلي؛ من طلبة جامعة كمبردج، وفيه تكامل شخصية الشاعر مع شخصية الناقد، في تلك الصورة المطلقة للمبدع، وهذا هو الذي كان يسحرني منذ البداية"[3].

اهتم جبرا كثيراً بإليوت، ألقى محاضرة بالإنجليزية حول النظرية النقدية لدى إليوت في الجامعات البريطانية عام 1968 يقول: ".. إن إليوت أثر على الشعر والنقد العربي من ثلاثة وجوه؛ بنظريته عن الموروث وكذا نظريته عن المعادل الموضوعي، وبأسطورة الموت والانبعاث التي استخدمها في الأرض الخراب، إن الشعراء استجابوا بهذه الحرارة للقصيدة، ولبنائها الفني والمضموني، لأنهم قد مروا بتجربة مأساة شاملة في الحرب العالمية الثانية، وعلى نحو أكثر جوهرية في نكبة فلسطين وما أعقبها"[4].

تشير جملة من الظواهر إلى أن جبرا سلط خطوات إليوت النقدية نظرياً في سيرته الأدبية والنقدية؛ فمثلما نشر إليوت كتبه بداءة على شاكلة مقالات نظرية في مجلات أدبية ونقدية حتى يحقق لها الذيوع والانتشار أكثر، كان أيضاً جبرا ينشر كتبه في البداية في شكل مقالات في مجلات أدبية ونقدية مختصة من مثل مجلة "شعر"، ومجلة "الآداب"، ومجلة "الناقد"، ومجلة "أرابيكا" البريطانية وطرح الإشكاليات ذاتها التي طرحها النقاد الجدد.

.. ونحن اليوم نسأل تلك الأسئلة نفسها، التي يرددها في أمريكا النقاد والشعراء عن المجتمع والتجربة والجمال في الأدب، كما أن الأساس فيما نطلبه ونبحث عنه، هو ما حققه النقاد الأمريكيون بالضبط"[5].

كانت هذه مقاربة أولية ومقدمة، تبحث في الوشائج العامة بين جبرا والنقد الجديد وإليوت. إذن فماذا حققه جبرا بالضبط، من نظريات

(1) المرجع السابق، جبرا، ص: 171.
(2) شهادات النقاد، جبرا، ص: 171.
(3) معايشة النمرة، جبرا، ص: 24.
(4) المرجع السابق، جبرا، ص: 24.
(5) شهادات النقاد، جبرا، مرجع سابق، ص: 196.

أولاً:

النظريات النقدية

1 . في نظرية الموهبة والموروث

اعتبر إليوت "الموهبة" لبنة هامة في صرح "الموروث"، وطريقة من الشعور والأداء، تميز فئة عن أخرى، وعلى الكاتب الموهوب أن يستسيغ في عمله الفني موروث الأجيال، ذلك أنه يرى أن أعظم الفن "لا شخصي"؛ بمعنى أن التجربة الشخصية توسع وتكمل بشيء غير شخصي "الموروث"، منذ أرسطو مروراً بفرجيل إلى العصر الحاضر، وهذا ما ذهب إليه "جبرا" بالضبط في تصوره لنظرية "الموهبة والموروث".

هذا الإحساس بالماضي، هو ما يعنيه إليوت وراء المعنى التاريخي لفكرة "التقاليد"، وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد، بقدر ما هو جوهري في عملية الخلق والإبداع. إذ يرى أن التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً، قبل أن يقدم على عملية الإنتاج، يقول إليوت "فالآثار الفنية تكون نظاماً مثالياً فيما بينها، والإنتاج الجديد الذي يستحق هذه الصفة، هو الذي يعدل من كيانها بدخوله في ميدانها، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد"[1].

إن التجاوب بين الماضي والحاضر، وهذا التبادل الفكري بين الأدب المعاصر والموروث الكلاسيكي، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة. ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد هو قدرته على، أن يشق طريقه وسط زحمة الأعمال الفنية، كما تتجلى أيضاً في توافقه مع الماضي. يقول جبرا مؤكداً هذا التوجه لدى إليوت "وأنا أشعر أنني في موقفي النقدي، أنتمي إلى تقاليد متواصلة منذ القدم، تبدأ بأرسطو، وتسترسل بين عشرات المفكرين والشعراء والفنانين، جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات تتواصل، وتبقى مع ذلك تصب في القضية الواحدة الكبرى، قضية تعبير المرء عن ذاته، تأكيداً لإنسانيته"[2].

تشكل "التقاليد" عند إليوت تراث الماضي والإفادة منه في حدود الأصالة؛ فعلى الكاتب أن يكون على وعي بآداب أمته، التي تؤلف وحدة حية بمثابة الامتداد للماضي، ويقاس كل إنتاج بنسبته إلى ذلك التراث، ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولاً وحده، وهذا ما ذهب إليه جبرا في مفهومه للتقاليد.

يقول جبرا "الماضي لدى المجددين جذور ومنبت وجذع، يستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، وهذا سر حيوية الجديد، لأن الشاعر كما ذكر إليوت، سيدرك على مر الزمان أن هناك عقلاً أهم من عقله ذلك، هو عقل الأمة"[3].

أراد إليوت وجبرا بنظرية "الموهبة والموروث" أن يهدما بعض المفاهيم الشائعة عند بعض النقاد ودارسي الأدب. إن الأدب تعبير عن شخصية الشاعر الكاتب الفنان، حسب ما تذهب إليه النظرية التأثرية . الرومانتيكية . ومعلوم أن الرجلين ثارا على الرومانتيكية ثورة عنيفة، في اعتقادهم أن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأديب الذاتية المباشرة كما شاع في النقد

(1) التقاليد والموهبة، ضمن مقالات نقدية، إليوت، ترجمة لطيفة الزيات، دار الثقافة بيروت، (د.ت)، ص: 24.

(2) الحرية والطوفان، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 . 1961، ص: 148.

(3) معايشة النمرة وأوراق أخرى، جبرا، ص: 28.

الواقعي، الذي هاجمه إليوت وجبرا، على اعتبار أن الصدق في الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفني للأديب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية، مرت في حياة الأديب نفسه، أو وقعت له شخصياً، حاول إليوت وجبرا أن يصححا هذا الخطأ الشائع، وأن يحطما هذا المفهوم، رغبة منهما في الدفاع عن حقيقة الفن، حيث لا يبلغ الفنان درجة النضوج في الخلق الأدبي، إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته، لأن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه، وهذه القدرة هي التي تمكن الفنان من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضعية[1].

الفكرة المحورية لمبدأ التقاليد لدى إليوت وجبرا، أن الكاتب يهرب من التعبير المباشر عن انفعالاته في خلقه الأدبي، ويمحو في خلقه هذه الانفعالات، مضحياً بذات نفسه، وقد يبرع الكاتب في تصوير التجارب التي تمثلها بفكره أكثر، مما يبرع في تمثيل ما عاناه في الحياة من تجارب، وتعنى التقليد لديهما، هو اعتداد الكاتب بتراث الأدب الماضي والإفادة منه في حدود الأصالة. يقول جبرا في السياق "ومن الواضح أن هذا كله على طريقته الفردية، متصل بمسألة الثقافة بمعناها الأوسع، وقدرته على تشكيل العلاقات أو إعادة تشكيلها بموضوعية بين الفرد والمجتمع"[2].

يوسع كل من إليوت وجبرا في معنى "الموروث"؛ ويذهبان إلى أن الفنان الشاعر لا يرث التقاليد، بل عليه أن يبذل مجهوداً كبيراً إذا أراد اكتسابها. وهي تتضمن أول ما تتضمن "الحاسة التاريخية"، التي لا تسمح بالاستغناء عنها، لمن ينوي الاستمرار في كتابة الشعر، ولا تتضمن إدراك الماضي فحسب بل الحاضر

[1] *الموهبة والموروث، إليوت، ص: 26.*
[2] *الرحلة الثامنة، جبرا، ص: 10، 11.*

أيضاً؛ فهي حاسة "اللازمني"، وتجعل الكاتب في الوقت ذاته يعي مكانه داخل نطاق الزمن[3].

ليست قيمة الشاعر أو الفنان قيمة كاملة بنفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بأسلافه من الشعراء والفنانين. ولا نستطيع تقييمه بعيداً عنهم، ولكن ينبغي أن نضعه بينهم موضع الموازنة والمقابلة. وهذا المبدأ لا يمكن النظر إليه أنه تقرير تاريخي، بقدر ما هو مبدأ جمالي أيضاً في عرف النقد الجديد وإليوت.

يقول جبرا "وفي مواقفهم من هذه الأعمال المتفاوتة جداً زماناً ومكاناً، أصبح الهم النقدي الأرفع، هو الرغبة في إلغاء الزمان والمكان في الأدب، لأن النص "الشريعي" قيمته دائمة وحداثته لا تنتهي، ولذا فإن مثل هذا النص في غنى مستمر عبر التاريخ"[4].

ويقصد هنا جبرا بالنص "الشريعي" كل ما هو جيد وخالد فالإبداع الجيد هو الذي يعطي للأجيال أضواء متعددة، ولا يستطيع تجاوز واحد من هذه الأجيال، إلا بعد أن يستنفد هذه الأضواء، أن الإبداع الأدبي يعيش مع قيم كثيرة، ويغذي كل جيل بغذاء.

إنه حافل بإمكانات كثيرة، وهو يقوم على تعدد المعاني. ولذا يجب على الأديب حتى لا يقع إبداعه فريسة الاندثار أو الإهمال أن لا يرتبط ارتباطاً أعمى بأحوال العصر؛ فحياة الإبداع الأدبي مرهونة بمدى تجانسه مع الإبداعات الأدبية السابقة.

ويبدو أن هذه الميزة صعبة المنال لدى أغلب الأدباء، لكن لا تزال أهم قاعدة لدى إليوت وجبرا، لاستمرار بعض الإبداعات الأدبية. مع

[3] *الموهبة والتقاليد، جبرا، ص: 28.*
[4] *معايشة النمرة، جبرا، ص: 28.*

الإشارة إلى أن الروائع الأدبية، التي أصبحت بالية في نظر التاريخ، تكون انطلاقاً من هذا المفهوم بإمكانها أن تستمر في الوجود. "وبعبارة أخرى أن معامل الأدب القديم، تتغير بفضل معالم الأدب الجديد، بقدر ما يتأثر الجديد بالقديم، ولأن كل ما هناك من فرق بينهما، إنما هو إدراك الجديد الواعي للقديم إدراكاً يفوق في عمقه إدراك القديم لذاته"(1).

ولهذا يبقى الإبداع الأدبي في نظر إليوت مفتوحاً، بحيث يستطيع كل جيل أن يزيد في سعة هذا الأفق، أو يضيف إليه آفاقاً جديدة. فإليوت وجبرا في حد ذاتهما يعدان نتاج أجيال أدبية متعاقبة، وينتميان إلى تقاليد لا حصر لها، شكلت الحاسة النقدية لهما، يقول جبرا "وأنا أشعر أنني في موقفي النقدي، أنتمي إلى تقاليد متواصلة منذ القدم، جئتها من معارف وآراء بقيت في تسلسل نام مستمرين. قد بدأ بأرسطو واسترسل بين عشرات من المفكرين؛ فلاسفة وشعراء وفنانين. جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات، تتواصل أو تتقاطع، ولكنها كلها تتطور وتتفرع باستمرار، وتبقى مع ذلك تصب في القضية الواحدة الكبرى، التي هي قضية تعبير المرء عن ذاته، وتأكيداً لإنسانيته، وإغناء لها ودفاعاً عنها"(2).

يوضح جبرا وإليوت معنى التطور في التقاليد الأدبية. فالتطور عند إليوت يعني عادة النمو والتعقيد، أكثر من التقدم نحو أي نوع من الكمال. فالكمال الأدبي الوحيد والممكن في نظره، يتمثل في ذلك "النظام المثالي" الذي تكونه الآثار الفنية الحالية للأدب الكامل. فتطور الأدب يعتمد على تطور المجتمع، الذي ينتمي إليه، إن نضوج أدب ما هو انعكاس لنضوج المجتمع الذي ينتج فيه.

فالكاتب الفرد يستطيع أن يفعل الكثير ليطور لغته، لكنه لا يستطيع أن يصل بهذه اللغة إلى النضوج ما لم تكن أعمال سابقيه، قد مهدت الطريق للوقوف بهذه اللغة عند (اللمسات الأخيرة)، فالأدب الناضج وراءه تاريخ. وليس مجرد سجل، أو تراكم كمي لمسودات كتب من هذا النوع أو ذاك، ولكنه تقدم منظم للغة ما، وإن لم يكن غير واع نحو تحقيق كل إمكانات هذه اللغة داخل حدودها. "من الطبيعي أن يصاحب نضج العقل والتأدب نضج اللغة في اللحظة، التي تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضي، وثقة بالحاضر ويقين بالمستقبل. أما النضج الأدبي فإني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه"(3).

ويسير جبرا على هدى إليوت في تفسيره لتطور التقاليد، يقول: "فالماضي لدى المجددين بين جذر ومنبت وجذع، يستمد منها اللغة طاقتها، ويستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، فيصبح كل جديد فرعاً آخر في دوحة عظيمة، دون أن يعيد الفرع الآخر، وهنا سر حيوية هذا الجديد. لأن الشاعر كما ذكر إليوت، سيدرك على مر الزمان، أن هناك عقلاً أهم من عقله، ذلك هو تعقل أمته"(4).

ونخلص من تأثير إليوت في تصور جبرا لمفهوم "الموهبة والموروث"، أن التجربة الشخصية لا تكفل وحدها تكوين إبداع أدبي جيد، إذ لا بد أن تمتد إرهاصات الإبداع إلى أبعد دائرة الأديب، إلى دائرة الموروث العظيم، ويبدو أن هذا يتماشى مع فرضيات ونظريات "إليوت" والنقد الجديد، القائلة إن الإبداع الأدبي، يرتبط بفضل انفتاحه على مصراعي الزمن بما سبقه من تقاليد الأولين،

(1) *الرحلة الثامنة، جبرا، ص: 34.*
(2) *معايشة النمرة وأوراق أخرى، جبرا، ص: 28.*
(3) *مقالات في النقد الأدبي، إليوت، ص: 10، 11.*
(4) *الرحلة الثامنة، جبرا، ص: 10، 11.*

ويطعم أيضاً بما هو مستمر، لهذا يبقى الإبداع الأدبي في نظر إليوت وجبرا مفتوحاً، يستطيع كل جيل أن يوسع أفقه.

2 . في نظرية المعادل الموضوعي

تعد نظرية "المعادل الموضوعي" أساساً لنظرية إليوت النقدية، التي استطاعت أن تؤثر ربما أكثر من نظرية أخرى في النقد الحديث، ابتداءً من مطلع هذا القرن؛ فالمعادل الموضوعي . الذي وضحه في مقاله "هملت ومشكلاته" . يعني حالاً أو موقفاً في "مشاعر" تعبر عن "عاطفة" الشاعر، وتثير عاطفة مشابهة في القرائن ويجيء هكذا الفصل بين العاطفة والشعور، لكي يحول دون دخول "العاطفة" إلى الشعر. وينسحب هذا التصور على نظرية "لا شخصانية الشعر"، وكذا "نظرية الموهبة والموروث".

ومهما يكن من أمر، فإن إليوت هو الذي طرح مسألة "اللاشخصانية" طرحاً مباشراً على تفكير جيله، وقرر هذه المسألة على نحو صارم بقوله "ليس للشاعر شخصية يعبر عنها، إن الانطباعات والتجارب الهامة عند الإنسان، قد لا تجد محلاً في الشعر"(1).

مثل هذا المفهوم "اللاشخصي" عن الفن، قد يكون مضاداً للرومانتيكية بشكل عدائي. فهو لا يركز على الشاعر بل على الشعر، وبذلك يؤكد الموضوع الفني كما هو. بل إن إليوت ليقترح أن العمل الفني، يجب اعتباره عضوياً حياً، له حياته الخاصة، ولهذا كتب في مقدمة كتابه "الغابة المقدسة". "نستطيع فقط القول بأن للقصيدة حياتها الخاصة بمعنى من المعاني، وأن أجزاءها تشكل شيئاً مختلفاً تماماً عن معطيات أخرى، أو أن الرؤية الناتجة عن القصيدة، شيء مختلف عن الشعر، أو الرؤية في عقل الشاعر"[2].

تأثر جبرا "بالمعادل الموضوعي" في صياغة نظريته النقدية، يرى أنه من اللازم تحرير الإبداع الأدبي من ربقة حياة صاحبه، بل إن التجربة الأدبية نفسها، ليست شريحة نموذجية في الحياة، يقدمها الأديب في قالب لغوي، وإنما هي تتداخل مع مجموعة من المواقف، فتعطي دلالات تشع بأبعاد شتى، تجعلها تتحول إلى تجربة لا شخصية، وهذا كله يتماشى مع نظرية المعادل الموضوعي في تحديد ماهية الإبداع. "أنا أفضل العمل الفني نائياً عن حياة الفنان، ليس المهم أن نعرف من هو شكسبير، وإنما يهمنا أن نعرف ما "هملت"، ومن غريب الصدف أن عدداً من أعظم الكتاب، بقوا مجهولين من حيث تفاصيل حياتهم، في حين بقت أعمالهم هي التي تخلق ملامح شخصياتهم في أذهاننا"[3].

والمعادلة في نظر إليوت وجبرا لا تقتضي المشابهة أو المطابقة، إنما تعني رؤية الواقع بعين الفن،

التي تستعير الأدوات الفنية لتضفي على الواقع، صورة مشابهة ومخالفة له في الوقت نفسه. يترتب على ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة بها، ولها قوانين ومبادئ داخلية تنتظمها، وهي تتضمن تعبيراً حيوياً كيمياوياً عن الحقائق، التي اندمجت بتولدها، ولن تستطيع أن تكون شخصية الشاعر، وحين نقرأ القصيدة ننسى كل ما هو خارج عنها بما في ذلك الشاعر، نتعامل في عملية التذوق مع العمل الفني نفسه لا مع خالقه. يستطيع الفنان الكامل، أن يحقق انفصالاً عن الرجل الذي يعاني والعقل الذي يخلق، والفن عملية خلق موضوعية،

(1) *ما هو الكلاسيكي؟، ضمن مقالات في النقد، إليوت، ص: 239.*

(2) *الموهبة والموروث، ضمن مقالات في النقد، إليوت، ص:30.*

(3) *الحرية والطوفان، جبرا، ص: 107.*

تتطلب قدرة على هضم وتمثل العواطف التي هي مادة الخلق. ".. ومع ذلك فلدي مفهوم نظري في الأدب والفن، تكاملاً على مر السنين عبر الدراسة والممارسة معاً، وفي إحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم، هي أن علي في النقد أن أفصل النص عن صاحبه، وأن استغور هذا النص كما لو كان منسجما"[1].

وهذا يعني أن للعمل الأدبي جمالاً غير ذاتي في طابعه العام، مستقلاً تمام الاستقلال عن مؤلفه وعن بنية شخصيته، وهو جمال له مبرره الخاص به وله قوانينه. وهو ما يجب أن يعتد به الناقد.

إن ما يشد اهتمام إليوت وتركيزه، ليس مشاعر المؤلف، بل القالب والشكل واللغة، التي يضعها فيه، ولذلك فهو يرى بأن على الشاعر بخاصة والفنان بعامة، حين يريد التعبير عن مشاعره، أن يبحث عن مجموعة من الأشياء أو الحوادث، ليحملها هذه المشاعر، وهذا الاستخدام للكلمة أو اللغة أو الرمز، هو ما سماه بالرابط أو . المعادل الموضوعي ،. الذي أصبح موضوع دراساته الطويلة والمتشابكة، وطبقه على شعره. فقصيدة "الأرض الخراب" كسواها من قصائد إليوت مليئة بتلك الصور والكلمات التي تعبر عن الكثير بإيجاز ودقة. ونجد في قصيدة "جرينتيون" عجوزاً، يتحدث عن نفسه، وفي الوقت نفسه يعبر عن آراء إليوت الهامة حول عقم الحياة دون إيمان. والطريقة هي مقابلة العالم المتواضع، بل والحقير بعالم يسوده الإيمان. وهو في هذه القصيدة لا ينصرف إلى الفكر، بمقدار ما ينصرف إلى "المعادل الموضوعي للفكر"[2].

[1] الغابة المقدسة. ضمن مقالات في النقد، إليوت، ص: 36.

[2] قصيدة جرينتيون، إليوت، ترجمة ماهر شفيق، دار المطابع المستقبل، القاهرة، بيروت. 1996، ص: 92.

وسار جبرا سيرته، فقصائده تحمل اللغة والرموز والأساطير والمواقف معادلاً موضوعياً. تشكل "اللغة" إحدى مقومات المعادلة الموضوعي في نظر جبرا. تمثل في حالتها السليمة الشيء، وهي وثيقة الاتصال بهذا الشيء إلى درجة التطابق، ويترتب على ذلك أن القصيدة هي التي تعرف نفسها بنفسها، ولا يمكن للشاعر ولا للقارئ أن يعرف أي شيء بعيداً عن كلمات القصيدة. لا تكمن القيمة الشعرية فيما تقوله القصيدة، ولكن فيما تكونه القصيدة "والشكل عندي له خطورته، ويجب أن يستمد قوته من الوحدة الضمنية، التي هي جوهره الحقيقي، بالمعنى الذي يتحدث عنه النقاد الجدد، وعلى الأجزاء بدقائقها وصورها الشتيتة، أن تتصل وتصب كلها في الجوهر الواحد، الذي يعطي العمل تماسكه الفني وطاقة إشعاعه"[3].

ولذا يرى جبرا أن الفن ليس تحويلاً للألم والعاطفة فحسب، بل كلما كان الفن أحسن كان التحويل أكمل. وهذا النوع من التطهير يتماشى مع النفعية الأمريكية، التي ترى أن قيمة الفن في الخدمة التي يؤديها لفرد متفرد، ويتماشى مع نظرية الأرسطيين من النقاد الجدد، الذين طوروا نظرية إليوت. يقول جبرا "على الناقد أن يجعل العمل المنقود ذا مغزى لعصره، ويقيني أن هذا المغزى لن يكون في الأغلب إلا إنسانياً، مرتبطاً بالتجربة البشرية مطهراً للنفس، قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة للحياة، التي تجعل من المأساة صورة للحياة، هذا بعض ما اعتمده في النقد"[4].

أي أنه يجب أن لا يخلط بينه وبين صاحبه، ويجب على الناقد أن يستخرج الكوامن والمواقف من النص، معادلاً

[3] شهادات النقاد، جبرا، مرجع سابق، ص: 170.

[4] معايشة النمرة، جبرا، ص: 27.

موضوعياً، لا من أي مصدر آخر.

يعد تمييز إليوت بين "العاطفة" و"الشعور" بالغ الأهمية. فهو يرى أن الغموض كائن وقار في الشاعر نفسه، أما الشعور فإنه مخبوء عند الشاعر في كلمات وعبارات وصور خاصة. ويتصلا بهذه النظرية مبدأ "المعادل الموضوعي"، الذي وضحه أكثر في مقاله عن "هملت ومشكلاته"، من حيث أن المعادل الموضوعي حال، أو موقف تكمن فيه عواطف أو مشاعر، تعبر عن "عاطفة" الشاعر وتثير عاطفة مشابهة في القارئ. وهكذا يجيئ هذا الفصل بين العاطفة والشعور، لكي يحول دون دخول العاطفة إلى الشعر لنظرياته عما هو "لا شخصاني" وكلاسيكي، ثم يدسها في الشعر باسم آخر . وربما . بشكل آخر [1].

ونستخلص من تأثير نظرية المعادل الموضوعي في نقد جبرا، إلى أن العمل الفني عنده مثل إليوت، ليس تعبيراً مباشراً عن الشخصية أو الأخلاق أو القيم، إنه تعبير غير مباشر، يتأتى من خلال تركيز الفنان الموضوعي على مهمته، وهي خلق شيء موضوعي جديد، بديلاً للمشاعر والقيم، وبديلاً عن منهج المباشرة في التعبير عن الانفعال.

وأن القصيدة هي خلق، خلق موضوع ناتج عن تركيز تجارب الشاعر، أي تحويل انفعال الشاعر إلى شيء جديد. وأن الفنان الكامل، هو الذي يستطيع أن يحقق انفصالاً، ثم عن الشخص الذي يعاني والعقل الذي يبدع. والفن ذا عملية خلق موضوعية، تتطلب قدرة على الهضم، وتمثل العواطف التي هي مادة الخلق. وأن انفعال الشاعر ليس شخصياً، أي أنه يتعلق بالقصيدة لا بالشاعر، وهو لا يوصف بالمصطلحات العقلية والرمزية، وإنما يترجم إلى موقف أو عمل ملموس، يثير استجابة انفعالية، وعلى الفنان أن يحاول التعبير عن قسط من الانفعال، يزيد عما يوفره الموضوع، الذي يمثله العمل الفني، أي أن العمل يجب ألا يتضمن اندفاعات، تزيد عما هو مطلوب، من أجل الوصول إلى الانفعال المنشود[2].

ويترتب عن ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ولها قوانينها ومبادئ داخلية تنتظمها، وهي تتضمن تعبيراً حيوياً كيمياوياً للحقائق، التي اندمجت لتوليدها، والشيء الذي يقدم لنا في أية قصيدة لا يكون، ولن يستطيع أن يكون شخصية الشاعر، وحين نقرأ القصيدة ننسى كل ما هو خارجها، بما في ذلك الشاعر. إذ أننا في عملية التذوق نتعامل مع العمل الفني نفسه لا مع خالقه.

ثانياً: منهج "جبرا" النقدي

. مقاربة لمنهجه النقدي

يمثل جبرا بين النقاد العرب المعاصرين ظاهرة متميزة بمفردات عناوين كتبه، لماذا هذه العناوين، وهل يكون بالصدفة معجم العناوين وحدة تشمل هذه المفردات: الحرية، الطوفان، النار، الجوهر، الينابيع، الرؤيا، الفن، الحلم، الفعل، الحياة.. الخ. يبعث إنتاج جبرا القديم، ويدخل المشهد النقدي بقوة، كأنما كتب اليوم، ويستمر صاحبه يحمل لواء الحداثة، والنقد الجديد في الأدب العربي، وكأنه شاب في سن العشرين

[1] *الحرية والطوفان، جبرا، ص: 32.*

[2] *النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستاينلي هايمن، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للترجمة والنشر، بيروت، نيويورك . 1962، ص: 148.*

نضج مبكراً، نلاحظ في البداية أن "الرؤية الحداثية" في حياة جبرا، ليست احترافاً مهنياً حسب النقد الأدبي في أبعد حدوده الحداثية، بل هي رؤيا كيانية على كافة أشكال الإبداع[1].

يمثل جبرا نموذج الناقد المبدع، تماماً مثل إليوت؛ الشاعر الناقد المبدع، وعالم جبرا الأدبي الإبداعي عالم بلا حدود؛ من الرواية إلى الشعر، إلى النقد الفني "الرسم، السينما، النحت" إلى آخر قائمة الفنون الجميلة، إلى الترجمة الإبداعية في أعلى صورها؛ ترجمة شكسبير وفريزر، ونماذج أعمال النقد الجدد والأدب الأمريكي. لن نجد في كل هذه الأعمال شذوذاً أو استثناء بينها رؤيا، وبين "النقد رؤيا" أيضاً. يكاد يكون جبرا واحداً فيها جميعاً، تدور كلها حول الأدب والفن والجمال. يتابع فيها الناقد المبدع الصيغة الجمالية، وقد تجسدت في الرواية والقصيدة والقطعة الموسيقية، واللوحة والتمثال والسيناريو. "وكان مجيئي إلى بغداد للتدريس في كلياتها عام 948، هو البداية لمرحلة فاصلة في حياتي الفكرية، إذ جعلت أحول همي من جديد نحو الكتابة بالعربية، وحول الإبداع العربي مزاوجاً، كما كنت من قبل أزواج بين الكتابة كعملية خلق، والكتابة كعملية نقد، جاعلاً العمليتين تصب كلتاهما في أخرى كأمر حتمي"[2].

يؤمن جبرا بوحدة الجمال رغم خصوصية كل فن المفردة، وهل يمكن له أن يتناول شعر السياب وتوفيق صايغ، أو فن جواد سليم أو رواية عبد الرحمن منيف، أو مسرحيات غسان كنفاني، إلا إذا كان مهموماً بهموم هؤلاء وأعمالهم؛ فالنقد عنده مثل إليوت اختيار ومسئولية، وأقصى درجات الالتزام لديه، هي الحرية والجدة والحداثة، يلتمس في كل ذلك دربه من خلال النقد الجديد الأمريكي؛ رؤيا ومنهجاً".. فنحن نكاد اليوم نسأل تلك الأسئلة نفسها، التي يرددها في أمريكا النقاد الشعراء الروائيون؛ عن الحقيقة والمجتمع والتجربة والجمال، ومكان كل منها في الأدب، كما أن الأساس فيما نطلبه، ونبحث عنه، هو ما حققه النقاد الكتاب الأمريكيون بالضبط، ولادة اللغة والشكل من جديد وحيوية المضمون"[3].

أراد جبرا في ترجماته للنقد الجديد الأنجلوساكسوني أن يقدم النموذج البالغ التخصص على أصعدة النقد الجمالي الفني، وأسس النقد الموضوعي التطبيقي، والكلاسي الجديد المتكامل، والتحليلي المقارن، والنقد الأكثر تخصصاً وحداثة النقد الأسطوري، وكأننا به يفترش أرضية النموذج "وحدة الفنون" خلفية حضارية للنقد، كونه فكراً وفناً وعلماً في آن واحد، إبداعاً أدبياً خالصاً، ويرفع الأركان في تشييد نقد عربي جديد، مستلهماً منهج أساتذته من النقاد الجدد الأنجلوساكسونيين الأعلام، ومن تتلمذوا على إليوت. ".. وأساتذة المناهج الأدبية في الجامعات الأمريكية في الغالب، من النقاد الذين حرروا شهرة أدبية، ومعظمهم من أساتذة الأدب الإنجليزي، ولذا فإن لهم تأثيراً مستمراً على الذوق النقدي، إذ الكثير من الكتاب والنقاد الأمريكيين الجدد، هم ممن تتلمذوا على هؤلاء النقاد، ونقدهم في الواقع منحنى جديد، يتصل بالاتجاهات التي أوجدها النقاد الجدد الذين يعمل معظمهم أساتذة في الجامعات، وقد غير هؤلاء موقف الطلبة من الأدب بوجه عام"[4].

يعد جبرا من أتباع مدرسة النقد الجديد بلا منازع؛ كان أحد أساتذتها "إليوت"، وإلى عهد

---

(1) *سوسيولوجيا النقد الحديث، غالي شكري، دار الطليعة بيروت، ط1 . 1981، ص: 205.*

(2) *معايشة النمرة، جبرا، ص: 25.*

(3) *الحرية والطوفان، جبرا، ص: 148.*

(4) *الحرية والطوفان، جبرا، ص: 149.*

قريب أستاذ جبرا "ا.ا. ريتشاردز"، و"ر. ليفز"، وآخرون من أمريكا وبريطانيا، ساروا على نهج أساتذتهم، أصر جميعهم على الاهتمام بالنص كنص مجرد من الاعتبارات الأخرى، التي كانت فيما مضى هي السائدة، وكانت تعتبر النص خادماً لأغراض جانبية. وانصب اهتمامه دائماً على ما يقوله الشاعر أو الروائي بالكلمات، فهو يدرس الصور التي توحيها هذه الكلمات، أو الأحداث التي توجدها.

يتأمل جبرا الجذور التي توصفها الكلمات والصور في الفن، وما يحيط بها من رموز إنسانية عميقة، تمتد نحو "الأسطورة"، وتفاصيل كثيرة محصورة في النص الذي أمامه،

كان النقاد الجدد يؤكدون على النواحي الإنسانية والانثروبولوجية، وعلاقة هذا كله بالوعي واللاوعي، وبالأسطورة وتسربها في الأعماق البشرية، لأن "جيمس فريزر" الذي ترجم له جبرا، كان مؤثراً كبيراً في جماعة النقد الجديد".. أنا في الحقيقة ما أزال من أنصار النقد الجديد، وما أراه أن أهل النقد الجديد أوجدوا نهجاً سيبقى مدة طويلة، هو الأساس في أي مقترب نقدي"[1].

ونخلص من هذه المقاربة الأولية لمنهج جبرا النقدي، إلى أن جبرا درس في كمبردج وهارفارد سنوات سيادة المنهج النقدي الجديد؛ فتتلمذ على ريتشاردز، وليفز، وتلامذة إليوت، وشواهد الحال تؤكد إعجابه وتأثره بأعلام مدرسة النقد الجديد في جناحيها البريطاني والأمريكي . كما أثبتنا في الفقرات السابقة . ويبقى جبرا نموذجاً حياً في تمثل إليوت ودعوته إلى "نظرية الموروث" منهجاً وتنظيراً وهذا ما نلحظه في وحدات البحث اللاحقة.

ثار جبرا على المناهج العربية المتبعة، وعلى وجه الخصوص "المنهج التأثري"، وبعض جوانب المنهج التاريخي التطبيقية في تناول النص من الخارج، وانصب اهتمامه على النص من داخله، وبذلك يكون أول دعاة النقد الجديد الأنجلوساكسوني كما تمثله "إليوت" وأتباعه صراحة، وسنحاول في الصفحات التالية إبراز تجلياته في المنهج النقدي لدى جبرا.

1 . في النقد الجمالي الفني

انفرط عقد "المضمون" في النقد الشكلي الجمالي، وانتثرت حباته. لا تعتبر النظرية الشكلية عند إليوت وجبرا الفن فيضاً عفوياً للمشاعر الجياشة، أو تعبيراً عن شخصية الشاعر، بل هو تنظيم غير شخصي للمشاعر، يحتاج إلى حس متكامل، أكد إليوت وجبرا على أهمية الفكر والشعور من أجل أن يحصل الفنان على البيئة الرمزية للعمل الفني، يقول إليوت "لقد أكدت منذ ثلاثين عاماً ماضية، أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي، هي تفسير الأعمال الفنية وتقويم الذوق الفني"[2].

إن النقد الفني هو المرحلة التي تأتي بعد مجابهة العمل الفني أو تذوقه، من حيث يبدأ دور التحليل، وعمل الفكر والعقل والتعليل.

وإذا ما دققنا النظر في البحث عن المهمة الرئيسية للنقد الفني، نجدها تنحصر في تحديد قيمة العمل الفني، بالإضافة إلى دوره في الكشف عن فكرته والدلالات التعبيرية الكامنة في بنيته الشكلية. يقول جبرا "ففيها يبدو الجمال الحسي، هو غاية الإبداع، لا التعبير عن العاطفة، وفي هذه المدرسة ينعدم التركيز الهرمي من أجل خلق الرؤى والخيالات، التي تحيط بالنفس كضباب

[1] أسئلة النقد، جبرا، مرجع سابق، ص: 87.

[2] حدود النقد، ضمن مقالات نقدية، إليوت، ص: 242.

لذيذ"[1].

يعد الكشف عن فكرة العمل الفني وتفسيره ودلالته التعبيرية، هي المهمة الأكثر ضرورة وفائدة، خاصة وأن النشاط الإبداعي الذي يسعى من خلاله الفنان إلى ابتداع الصور، ليعبر بها عن عالم أفكاره وأحاسيسه الخاصة، غالباً ما يصاحبه محاولات استحداث التركيبات الشكلية، أو عمليات التعمق في مجال الأساليب التي سبق طرقها. ومن هنا يبدو نتاج ذلك النشاط غير مألوف. يقول إليوت "تقتصر مهمة الشاعر في الإتيان بالانفعالات الجديدة، بل في الاستعمال العادي لها. وهو في صياغتها شعراً، إنما يعبر عن الأحاسيس التي لا تقتصر على الانفعالات الواقعية على الإطلاق"[2].

وهكذا يتضح أن النقد الجديد، هو نزعة للتأكيد على أهمية التنظيم الداخلي في الأعمال، أكثر من تأكيد الأبعاد التاريخية، وينصب اهتمام النقاد الجدد على عملية تفسير الأعمال الفنية وتحليلها، وينبثق تقدير العمل عندهم من التفسير دون اللجوء إلى معايير مسبقة، أو صيغ محددة أو تحليلات جزئية، وقد نادى هؤلاء بالمعنى الباطن، وتدريب الأذواق على التصوير الخالص في إنشاء الحركة الشكلية في النقد، التي تعتبر قيمة الفن تنحصر في عناصر وسطه، مثل الخط والمساحة في التصوير والكتلة والسطح في النحت، ".. في عشريناتي الأولى ما كنت منهمكاً في مطالعاته، وما كنت متعلقاً به من حركات الرسم والنحت، منذ النهضة الأوروبية إلى بيكاسو، ما عشقت جسداً أو حجراً، وما أخذت بفكرة، وما أصبت لوناً أو خطاً، إلا كان هؤلاء المبدعون الدافع الأعظم لعواطفي ولإدراكي، لنفاذي إلى قلب الأشياء جميعا"[3].

يرفض النقد الجديد أن يرتبط الإبداع الأدبي بهدف محدد أو بفائدة معينة، وإن كان لا ينفي إمكان وجود وظيفة ووظائف أدبية، لعل أول وظيفة أبرزها إليوت في "فائدة الشعر"، هي وظيفة "الإقناع"، ثم وظيفة "الاستمتاع"؛ إن التجربة الجمالية التي يمارسها الفنان، أو متذوق الفن، تشمل عملية الكشف عن القيم الجمالية، التي يتمتع بها الموضوع. ولما كان كل ما هو فني مرتبط بالاستمتاع الإنساني، فإنه من هنا تبدو أحكامنا . في نظر جبرا . على أعمال الفن وتقديرها، ومعايير القيمة غير ثابتة، بل ليست مطلقة. وإنما هي متغيرة ونسبية، وتختلف من شكل فني إلى آخر، غير أن تجربة ثرية تكون على وجه الخصوص حينما تثري بالتجربة بالبصرية. يقول جبرا".. كنت أرسم كما كنت أكتب القصيدة، كنت أشعر أن التجربة البصرية تجربة، تضيف المزيد من استجابتي للحياة، هناك صلة وثيقة بين الرسم والشعر خصوصاً بالنسبة لي؛ القصيدة دفعة واحدة، دفعة إحساس واحد، فالصور واللوحة هما دفعة واحدة، لذلك كانت الصلة قوية بينهما"[4].

ينطلق المنهج الفني من أن الإبداع ليس مجرد تعبير عن الواقع، وليس تصويراً له أو محاكاة، وإنما هو معادل فني للواقع، كما أن هذا المنهج لا يستعين في تعامله مع الإبداع بما هو خارج عنه، إلا من أجل الكشف عن مكوناته الداخلية، ويقترب المنهج الفني من المنهج اللغوي، الذي يعتبر الإبداع خلقاً لغوياً، أو معادلاً لغوياً للواقع، ينطلق من الرؤية النصية، كما يتعامل مع مفاهيم الرموز والأساطير المبثوثة في سياقه

(1) المرجع السابق، جبرا، ص: 78.
(2) حدود النقد، إليوت، ص: 243.
(3) الحرية والطوفان، جبراً، ص: 14.
(4) معايشة النمرة، جبرا، ص: 225.

اللغوي، بعيداً عن صاحبه، متعمقاً في داخله وأغواره. يقول إليوت "إنه ليس من الضروري على الدوام أن يهتم الشعراء بالفلسفة، أو بأي موضوع آخر. ويمكننا أن نقول إنه يبدو لنا آن الشعراء في مدنيتنا الراهنة، كما في وقتنا الحاضر معقدون. كما أن هذه المدنية تتضمن اختلافاً وتعقيداً بيناً، وهذا الاختلاف وذلك التعقيد، إذا ما تفاعلاً مع الإحساس المرهف، فمن المؤكد به أنهما سيؤديان إلى نتائج بينة ومعقدة. ومن الواجب على الشاعر أن يكون أكثر شمولاً وتنويها، وبعداً عن الطريق المباشر، لكي لا يفرض معانيه على لغته، أو يخلعها عليها إذا احتاج الأمر"[1].

ومن المعروف أن للنقد الفني اتجاهات مختلفة، تنفر من الاختلاف الذي نجده متوفراً في مذاهب الفلسفة حيث نشأت في ظلها الاتجاهات الجمالية. وكل اتجاه نقدي لا بد أن يستند إلى طريقة معينة، كما أن تقييم الفن يتوقف على مستوى ذوق الناقد، وعلى تفهمه لمعنى القيمة الفنية، أو لما تعنيه كلمة "فني" بشكل عام.

فالذوق الفني مثله مثل الإبداع الفني؛ مشحون بالقيم. لأن الفن والجمال يرتبطان بالاستمتاع الإنساني، . وفي نظر إليوت وجبرا . يعد تقديرنا للعمل الفني دعوة للآخرين، كي يستمتعوا مثلما استمتعنا نحن. كما أن التقدير هو ذاته مرشد للسلوك، الذي يسلكه المتذوق في المستقبل. فقد يعمل على زيادة الشعور بالقيمة في تجربة جمالية معينة. ولولا التقدير والنقد الفني لافتقد إدراكنا للقيمة الجمالية إلى العمق.

يقول جبرا ".. ثمة لدي مفهوم نظري في الأدب والفن، تكامل على مر السنين عبر الدراسة والممارسة معاً، وإحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم، هي أن علي في النقد أن أفصل النص عن صاحبه، وأن استغور هذا النص كمنجم، أبحث فيه عما هو ثمين ومحجوب في طياته يجب استخراجه"[2].

تكمن وظيفة الإبداع الأدبي في النقد الجمالي، في كونه قيمة جمالية، ينتفع بها من تعايش الإبداع الأدبي معايشة فهم وتذوق. ولا يتم هذا إلا بالابتعاد عن استغلال الإبداعات الأدبية في تحقيق أغراض غير فنية، سواء كانت هذه الأغراض خلقية أو اجتماعية.

وتخلص من تجليات النقد الفني الجمالي في نقد جبرا إلى أنه، يلتقي مع النقاد الجدد وعلى رأسهم إليوت، في انطلاقهم مما يمكن تسميته "إبداعية النقد"، أو اعتبار النقد عملاً إبداعياً، لم تبق مهمة النقد مجرد إعادة مبسطة لعمل الأديب، بقدر ما صارت تكملة أو إضافة إلى الإبداع ذاته.

نجد في أمريكا "إليوت وازراباوند" وغيرهما من النقاد الجدد، كانوا في الواقع نقاداً ومبدعين معاً، بحيث يصعب الفصل بين إبداعهم ونقدهم. "ويبدو أن تحركي فيما بعد بين النقد والإبداع جاء تلقائياً، بل ربما شيء من واقع الضرورة، لا لأنني وجدت التداخل بين الخلق والنقد أمراً طبيعياً فحسب، بل أيضاً لأنني شعرت أن العملية الواحدة تقتضي الأخرى إيضاحاً لها، أو دفاعاً عنها؛ ففي كتابتي النقدية كنت ضمنياً أمنهج الكتابة الإبداعية وطرائقها"[3].

وهكذا نلمس في النقد الفني لدى إليوت وجبرا، التركيز على الجوانب النظرية الأساسية للعمل الأدبي، من حيث الأسلوب والخيال؛ فالفنان في نظرهما لا يمثل ولا يجسد الحياة بقدر ما يخلق شعوراً خيالياً عنها، عن طريق قدرته

[1] حدود النقد، إليوت، ص: 242.

[2] الرحلة الثامنة، جبرا، ص: 10، 11.

[3] معايشة النمرة، جبرا، ص: 27.

علـى ترتيـب الكلمـات والتراكيـب، والخصـائص المتعلقة بالبناء والنبرة، ومن ناحية أخرى المسائل الأوسـع نطاقـاً حـول علاقـة الأدب بـالرموز والأساطير.

وقد تأثر جبرا غاية التأثر بتوجهات إليوت والنقاد الجدد، في انصباب اهتمامهم على النص دون غيـره، ويظهـر ذلـك مـن خـلال نصوصـه ودراسـاته النقديـة، ومـن تصـريحاته دون مواربـة، يقـول جبـرا "وكـان بعـض النقـاد مـن الغـرب، قـد توصـل إلـى طريقـة تعتمـد النـص، ولكـن بأسـلوبها سموها "النقد الجديد"، وهـي مدرسـة تـأثرت أصـلاً بالشاعر ت.س. إليوت، والناقد ا.ا. ريتشاردز، ثم نماها عدد من النقاد الأمريكيين مثل آلان تيت، وجون كرانسوم. غير أن هذه المدرسة التي فصلت الـنص عـن صـاحبها، أعطـت الـنص شـمولية إنسـانية، وقرنـت بينـه وبـين طاقتـه اللغويـة، كمرجعية أخرى تساعد في أغوار النص"[1].

2 . في النقد الكلاسي الجديد

يعد إليوت اللسان المعبر عن اتجاه في النقد يمكن أن نسميه بالمفهوم الجديد "كلاسيكياً". كما نـد جبـرا بقراءتـه الموسـعة للتـراث الكلاسيكي؛ من أرسـطو إلـى آخـر النقـاد الجـدد الأرسـطيين، يمثـل النقاد "الكلاسيكي" على طريق النقاد الكلاسيكيين فـي القرن السـابع عشر، تـأثر كـل منهمـا . كمـا شـرحنا سـابقاً . بدرايـدن، وجـون دن،0 والـدكتور جونسـون، وجـل مـا كتبـاه فـي النقـد يكـاد يكـون مراجعة وترتيباً، وإعادة قراءة لكتابات الكلاسيين، وقـد لمسـنا أن غايـة النقـد لـديهما، هـو إنشـاء "مـوروث" أو "اتباعيـة جديـدة"، ذات صـلة مسـتمرة بين أدب الماضـي وذوقـه، وأدب الحاضـر وذوقـه، وكلمة "كلاسي" لا تعني عندهما إلا ما تعنيه كلمة "جيد"، يحبان الأثر الذي يمنح ذلك الوصف، بل أحسن أنواع الإنتاج الأدبي في كل مكان وزمان، يعنـي لـديهما الكمـال، النضـج، الترتيب، التنسيق، إلى غير ذلك من مواصفات الكلاسيكية الجديدة، التـي نشـأت مـن ثقـة لا حـدود لهـا، بقـوى الـذهن والذكاء والعقل[2].

ويبـدو أن أفضـل كلمـة تقابـل كلاسـي لـدى إليوت هـي كلمـة "النضـج"، ولا وجود للكلاسيكية فـي نظره إلا حينما تنضـج المدنية وعندها تنضـج اللغة وكذلك الأدب. وهي أيضاً ناتجة عن العقلية الناضـجة، إن ما يكسبها صفة الكونية هي أهمية تلك اللغة أيضـاً، وأيضـاً العقلية الشاملة للشاعر. وقد ينتمي الكاتب فرداً صاحب عقلية فذة ناضـجة إلى فترة أقل منه نضجاً، وهنا يكون إنتاجه أقل نضـجاً تباعـاً لـذلك. وفـي رأي إليـوت مـا النضـج الأدبي إلا انعكاس لنضج المجتمع، الذي تمخض عنه ذلك الإنتاج. "والمؤلف بمفرده في استطاعته أن يطـور اللغـة تطـويراً ملحوظـاً، لكنـه لـن يـتمكن من الوصـول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهد أسـلافه السبيل للمسألة الأخيرة، وعلـى ذلك فلـلأدب تـاريخ رابـض خلفـه. ولسنا نعنـي بالتـاريخ ذلك السجل المدون فحسب، بل هو التقدم اللغوي وإن كـان لا شـعورياً، إلا أنـه مـنظم يعمـل علـى تحقيق إمكانياته وطاقاته داخل حدوده"[3].

ويحمـل إليـوت وجبـرا قسـطاً مـن عـبء الكلاسـيكية فـي النقـد؛ فأسـلوبهما نفسـه شـكلي فصـيح كـاد أن يصـبح حـاداً، يجمـع بـين جمـال العبـارة ووضـوحها وشـفافيتها. وبنظـرة سريعة إلـى النماذج التي انهمكا فيها، هي نماذج ترتكز على قيمة "الموروث"، يتخذ إليوت دوماً مقياسه النقدي

---

[1] *معايشة النمرة، جبرا، ص: 26.*

[2] *الشعراء الميتافيزيقيون، ضمن مقالات نقدية، إليوت، ص: 55.*

[3] *موسوعة المصطلح النقدي، ليليان. ر. فريست، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات دار الحرية، بغداد . 1979، ص: 182.*

الكلاسي من قراءته لمنابع الكلاسيكية. يقول جبرا "ونحن بحكم اطلاعنا على الآداب الغربية، نعرف أن الإنتاج الفكري الأدبي، الذي هو موضوع دراسة الناقد في الغرب، يمتد عمقاً ببنية الأدب الحديث، وقد شمل الآداب الكلاسيكية، التي بنيت عليها آداب الغرب، فهو يتمتع بعمق خاص وغزارة تيسر سبلاً مختلفة لمعالجة هذه الموضوعات، وبالتالي نظريات نحسد الغرب عليها"[1].

وقد أوضح إليوت هذا التصور في مقاله "التقاليد والموهبة". إذ يرى أن هذه التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحا قبل أن يقدم على عملية الإنتاج.

ومعنى ذلك آن التيارات الفكرية المعاصرة لا تفي بالغرض المنشود، إذ أنه من الأجدى أن يستوعب الفنان الماضي والحاضر، وأن يشق طريقه وسط الأفنان المتشابكة للأدب الأوروبي برمته منذ عصر الإغريق حتى وقتنا الحاضر. حينئذ يمكننا تقييم الأعمال الأدبية والفنية العظيمة، وذلك عن طريق مقارنتها بغيرها.

ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد، هو قدرته على التوافق مع الإنتاج الماضي. وهذا التوافق بدوره يولد في الفنان أو الشاعر القدرة على التخلي عن ذاتيته أو فرديته في سبيل هدف أسمى، هو تحقيق الموضوعية في إنتاجه الفني، وعلى ذلك يقول إليوت "إن تقدم الفنان ما هو إلا دأبه على التضحية الذاتية، أي دأبه على محو الشخصية، إذ تهمنا اللوحة الفنية الرائعة، أو القطعة الموسيقية المشجية، أو القصيدة التي تأخذ بلبك، أو المسرحية التي تحرك أوتار قلبك، دون حاجتنا الجري وراء هذا المؤلف أو ذاك الكاتب"[2].

يمثل جبرا في نقدنا المعاصر نموذج الناقد الكلاسي - حسب نهج إليوت - فإذا تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب عشرات الصفحات، وإذا تناول قصيدة طويلة أو مسرحية، أنفق سنوات وسنوات في المراجعة والتنقيح والإضافة، وخرج بكتاب في طبعة ثانية وثالثة وحتى رابعة، طبعات مزيدة ومنقحة.

ولم يستطع جبرا شأنه في ذلك شأن إليوت الالتزام في نقده بحدود النص فيرد القصيدة إلى مصادرها ومشابهاتها في آداب قديمة، ويوجد لها مكاناً في التراث أو خارجه، ويقارن بإسهاب بينها وبين آثار معاصرة، وسابقة داخلة في الموروث الأدبي أو خارجه، ويحللها تحليلاً أدبياً وافياً. ينسيه ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها، ويجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها.

ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث، وما في القصيدة من تعابير ورموز، وخصائص موروثة، من خلال مبناها وعناصر الصور المتصلة اتصال تداعي الخواطر شعورياً. وأحسن تطبيق لهذا المنهج الكلاسي الجديد المتكامل، يبرز في دراسته لبدر شاكر السياب "مهما دعا الناقد الجديد إلى فصل النص عن كاتبه كفصل الرقص عن الراقص، فإنه حين يعيد النظر في بدر شاكر السياب، يجد أن هذه القاعدة تتمرد عليه، إذ يصعب عليه أن يفصل الشعر عن الشاعر، بل أنه يظلم كليهما إن فعل، فمهما يجد الناقد في شعره من مجال موضوعي للتأمل في الوضع الإنساني، والحالة البشرية ومن رموز مآسي العصر، وتوق إلى ضرب من الخلاص عن طريق موت وإيقاع جديدين"[3].

---

(1) *شهادات النقاد، جبرا، ص:196.*

(2) *ما هو الكلاسي؟، إليوت، ص: 54، 55.*

(3) *أسئلة النقد، جبرا، ص: 87.*

ينطلق جبرا مثل إليوت في نقده الكلاسي من تصورات "الشعراء الميتافيزيقيين" الكلاسيين. ويرى في شعرهم الوجدان الصادق المعبر عن الفكرة العميقة، به تتطابق الفكرة مع الخبرة الوجدانية في التعبير الكلي، عن مظاهر "الحقيقة"، والشعر الميتافيزيقي في نظره أنه لم يهتم بالمشكلات الفلسفية؛ كالوجود والخير والحق، بقدر اهتمامه بالمشكلات النفسية والعاطفية للإنسان،. انصب اهتمام الشعر الميتافيزيقي على "دراما الوجود" وحقائق الكون، بالإضافة إلى التعبير عن الخبرات البسيطة التي تتصل بعمق الحياة من حزن وفرح، وألم ولذة وكراهية. ويتميز شعرهم بوجه عام بفكرة الصراع بين مطالب الجسد، وميل الروح إلى الحرية والانطلاق والتخلص من أدرانه وبراثنه. وبالخوف من الموت والعقاب[1].

ويبرز تأثير إليوت والشعراء الميتافيزيقين في نقد جبرا الكلاسي واضحاً. كما يعد جبرا في النقد العربي المعاصر، من القلة القليلة التي شدها الانتباه إلى الشعر والنقد الإنجليزي في القرن السابع عشر. فراح يشحذ بهما حاسته النقدية، وعني عناية فائقة بفتح نوافذ مضيئة على الأدب الإنجليزي في توجهاته العقلية، وعلى الخصوص عند نقاد الكلاسية الجديدة، والذين حاول إليوت أن يعيد لهم الاعتبار في النقد الجديد.

ويبدو ميل جبرا الجارف إلى الميتافيزيقيا في النقد، وإلى روحانية شبيهة كل الشبه بروحانية إليوت. وما إلحاح جبرا دوماً على العالم الظاهر المخالف لعالم الحقيقة، إلا ترجمة لهذا الاتجاه الميتافيزيقي، وكذلك ما نراه من توهم المطلق في الفن والجمال، ولعل أجمل ما يؤكد عليه جبرا في النقد الكلاسي، تركيزه على عنصري: الإيحاء والصنعة. يرى أن المعجزة في الأثر الفن الكلاسي الرائع، مردها أن ذلك الأثر الأدبي بالرغم من انتمائه إلى زمان ومكان معينين، فإنه فريد ولا سلطة للزمان عليه[2].

تمكنت الكلاسية الجديدة في نظر إليوت، من إيجاد الصلة والترابط بين الحس المرهف والدقة في المشاعر. وجمعت المرئيات المتشابهة في دائرة واحدة، وذلك من أجل إخصاب وإثراء الصورة الشعرية، وإبراز أوجه الشبه والتعارض في عالمي الفكر والحس. ففي صورها الخلابة فطنة، وفي معانيها أغوار عميقة، وفي تعبيراتها قوة وذكاء[3].

وهكذا يستخلص إليوت وجبرا مظاهر الكلاسية الجديدة من كلاسية القرن السابع عشر الإنجليزية. وبناء على هذا فإن الكلاسي، يتجلى من خلال التعبير في أصالة واضحة عن مناطق الفكر والإحساس والجمع بينهما. هذا إلى أن الصورة الشعرية لشعراء القرن السابع عشر كانت أقدر من غيرها في التعبير عن تقعيد الحياة وتشعب المدنية، فرجع شعراء الحداثة ومنهم جبرا واليوت بمخيلاتهم إلى هذا الينبوع الحي ليشفي غلتهم. ويفصح عما تجيش به صدورهم، وما يحسون به في أعماق نفوسهم على نحو وضرب من الإضافة والتجديد، دون الوقوف عند حدود كلاسية القرن السابع عشر.

ومن مظاهر تأثير إليوت في جبرا في هذا التوجه "الكلاسيكي الجديد"، أنه يستفتح كتابه النقدي "الرحلة الثامنة" بمقولة لإليوت، كمبدأ نقدي يجسده في دراساته النقدية، ويسير على هديه ".. يقول إليوت شغلنا الشاغل هو ذلك السؤال الدائم: ما الذي نفعل الآن؟ أي اتجاه لم نسر فيه

---

[1] *أسئلة النقد، جبرا، ص: 87.*

[2] *معايشة النمرة وأوراق أخرى، جبرا، ص: 83، 84.*

[3] *الشعراء الميتافيزيقيون، إليوت، ص: 56.*

مكتشفين؟ ما الذي علينا آن نفعله مما هو الآن أمامنا، مما لم يفعله من قبل للمرة النهائية، على خير ما يمكن أن يفعل"[1].

ونخلص إلى أن نقد إليوت وجبرا الكلاسي الجديد؛ ينحو منحى تكاملياً نظرياً، حيث يدعو إلى أن يسلط على النص الأدبي كل معدات الناقد الكلاسي المحترف، من حيث الوصول إلى أوسع الاكتشافات التي تحتويها أعماق النصوص. التي تتمثل في العلاقات الهامة بين الألفاظ وصورها ورموزها، وكل إيحاءاتها الملائمة لأشكالها.

ومهمة تلك الأشكال وآثارها، وما فيها من ضروب الجرس والبناء الإيقاعي، وغير ذلك من التأثيرات الموسيقية، وطبيعة الحركة والتناسق. وتجلى بوضوح في نقدهما كل ما يتعلق بمواصفات الكلاسية عموماً.

3 . في النقد الأسطوري الجديد

اقتحم عدد من النقاد الجدد في أمريكا موضوع "العلاقة بين الأسطورة والنقد"، الذي يقدم مفتاحاً جديداً للنقد الأدبي،

ويطلق على هذه المجموعة من النقاد اسم "نقاد الأسطورة"، تأثروا أشد التأثر بالدراسات الانثروبولوجيا، التي نمت في السنوات الخمس الأولى من هذا القرن، وكان أشد ما أثر فيهم، إعادة اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والطقوس والشعر، تعد أشكالاً من التعبير موجودة في بداية أية حضارة، وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات، هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير، التي تنمو "الحالة الإنسانية" في ظلها وبتأثيرها يقول إليوت" إن الدراسات السيكولوجية

[1] الرحلة الثامنة، جبرا، ص: 6، 7.

والانثروبولوجية، قد فتحت في النقد الحديث آفاقاً، لم يكن له عهد بها من قبل"[2].

أثر النقد الأسطوري في اتجاهات النقد المعاصر، كما أثر في الشعر الرمزي؛ فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالنماذج العليا للإنسان البدائي. وخاصة الأساطير التي يعبر بها من خلال نفسه، وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة، وإنما تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، لتفسير الكون ومختلف القوى التي تحكمه، أننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها قديماً وحديثاً، إنها ما تزال إلى الآن منبعاً غزيراً، يستقي منه الأدباء والرسامون والمثالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي والمسرحيات المأساوية. يقول جبرا "وفق بدر شاكر السياب إلى الصور التي تجسد حسه الصراعي. عندما أوجد تلك الرموز مثل: الصلب، والجلجلة، والسنابل والشقائق. ضرباً من رؤيا الموت، التي توضح للإنسان رؤيا الحياة. ولجأ أيضاً في تصوير الصراع بين الموت والبعث إلى أسطورة تموز، ومقتله بناب الخنزير، ونواح عشتار عليه في العالم السفلي، وموات الأرض في غيابهما، ثم عودتهما معاً وعودة الزهر، والسنابل والثمار إلى الأرض"[3].

كان من شأن الاستمرارية التاريخية للحضور الأسطوري المكثف في شق الحياة العربية، أن تؤسس لمنهج نقدي أدبي، يستطيع في آن أن يدرس البنيات الذهنية للإنسان العربي من جهة، ومدى تأثير هذه البنيات على النص الأدبي من جهة أخرى؛ فالنص العربي المعاصر أصبحت له خصوصيات من أهمها: الحلم والأسطورة والتخييل

[2] الشعراء الميتافيزيقيون، إليوت، ص: 57.

[3] النار والجوهر، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1975، ص: 52.

والرمز والغموض، والتركيبات التي تمتزج بالرؤى الأسطورية، ظهر شعراء اشتهروا بقصائدهم الأسطورية، وجدوا في إليوت وفي الأسطورة مصدراً من مصادر إلهامهم. ففي الواقع أن "الأرض الخراب" مبنية بشكل واضح على الموازنات، وتحقق الاستفادة من أساطير "الغصن الذهبي" لمؤلفه لجيمس فريزر. استخدم إليوت هذا التوازي بدلاً من الأسلوب السردي، الأسلوب الأسطوري[1].

انصرف جبرا بمنهجه الأسطوري المتمرس إلى المتابعة الفاحصة للشعر العربي، باحثاً منقباً عن أوجه استعمالات الأسطورة. "إن شاعرنا في بحثه عن الرموز لجأ إلى الأساطير اليونانية والعربية، يجد في أشخاصها تجسيدات لأفكاره واللجوء إلى الميثيولوجيا، ودارس الشعر العربي إذا أراد أن يفهم هذا الشعر على وجهه الصحيح، عليه أن يعتني بقاموس الميثيولوجيا.. وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر إلى الإشارات الميثيولوجية، نجد شاعرنا اليوم إذا انتشى بهذا المنهل الثر الجديد، يقبل على الأسماء الميثيولوجيا باهتمام، ومن هنا ترد إشارات إلى أسماء كسيزيف وبروميثيوس وتموز"[2].

سيطرت فكرة البطل المخلص على شعر ونقد إليوت، وكذلك الولادة الجديدة أو الحياة بعد الموت. ويرى أن هناك أفكاراً مشتركة بين البشر جميعا، تتصف بأنها راسخة الجذور في النفس الإنسانية، لأنها حصيلة تجارب الجنس البشري منذ وجد على الأرض.

ولذلك أولاها إليوت اهتماماً في نقده الأسطوري، تؤكد على الدلالة العميقة في جوهر وبناء الفن والأدب، وأن لها قيمة فكرية أساسية في حياة الإنسان.

ويبدو أن هذه النظرية لدى إليوت عمقت تجربته النقدية والشعرية، كما أثرت النقد الجديد بوجه عام. أي راح يبحث عن النماذج الأصلية في الأدب، كما يهتم ببحث الدلالات الفنية، التي تزخر بها الأساطير القديمة لدى الشعوب البدائية والشعوب القديمة. فاستمد إليوت من الأساطير اليونانية أسطورة "تيرياس"، وأودونيس، ومن الأساطير الفرعونية أسطورة الإله "المصلوب"، ومن أساطير القرون الوسطى أسطورة الكأس المقدس وغيرها[3].

يهدف استخدام إليوت وجبرا للمنهج الأسطوري، إلى تحقيق غايات عديدة إذ يطمح كلاهما إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة، أو إلى التصريح بتبرمه من كآبة وانحلال العالم المعاصر، وتقديم البديل لهذا العالم المتناقض. حيث رفضا قوانين القهر والصراع، ومن خلال هذا المنهج كشفا عن ما يخفيان في دخيلتهما من انكسارات حضارية راهنة، فكانت استعانتهما بالرموز الأسطورية للخروج من المدار المغلق، التي تجعل من التجربة الفنية حياة، يحاول فيها الفنان تشكيل العالم الأفضل. حاول جبرا أن يبحث عن العالم، الذي يمكن أن يعيده إلى طبيعته الأولى المتوازنة، يلائم فيه بين تجسيد البدائي وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلقه من جديد. فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول، هذا الوعاء يتمثل في الأساطير[4].

يرجع جزء من اهتمام جبرا بالنقد الأسطوري إلى تأثير كتاب "الغصن الذهبي" لفريزر، المؤثر

[1] جبرا: المرجع السابق، ص: 54.
[2] الرحلة الثامنة، جبرا، ص: 18.
[3] تعليقات حول قصيدة الأرض اليباب، إليوت، ضمن كتاب الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 1980، ص: 56.
[4] الرحلة الثامنة، جبراً، ص: 40.

الأول في منهج إليوت الأسطوري. "ويلوح لنا أن مراسيم وطقوس "أدونيس"، لم تنتشر في صقع كما انتشرت في البلاد المحيطة شرقي البحر المتوسط ثم بمصر، تمثل موت الحياة وبعثها السنوي، لاسيما حياة النبات تحت أسماء اوزوريس وأدونيس وآتيس، فشبهوا النبات بإله يموت كل سنة، ثم يقوم من بين الأموات"[1].

تعد أسطورة "تموز" في نقد جبرا الأسطوري أسطورة محورية. ومعنى ذلك أنها الأسطورة الوحيدة من بين الأساطير، التي اجتمع حولها عدد من الشعراء العرب، وتناولها كل منهم بلغته الخاصة، وهذه الأسطورة استقطبت مجموعة من الشعراء التموزيين مثل جبرا. ولذلك أولاها إليوت اهتماماً في نقده الأسطوري، تؤكد على الدلالة العميقة في جوهر وبناء الفن والأدب، وأن لها قيمة فكرية أساسية في حياة الإنسان.

ونستطيع أن نقول إن أسطورة "تموز" من خلال عمودها الفقري في "الجدب والخصب"، نظر إليها جبرا مثل إليوت باعتبارها تلتقي مع أساطير أخرى مثل أسطورة "إيزيس وأوزوريس"، وألحق بها رمز "المسيح. لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز، مما يوحد بينها في الجوهر. فالشاعر "التموزي" الذي تأثر باستخدامات إليوت الأسطورية بالنسبة لجبرا، انعطف منذ أواسط الخمسينات، أي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي إلى رموزه الأسطورة "تموز". "والشاعر في هذه التموزيات شخصية مأساوية، تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة أو صوت الأمة. هذا القناع الجديد ييسر له تصعيداً للقصيدة والاحتجاج، وتصعيداً كذلك للتفجع"[2].

ونستخلص من استلهام جبرا للمنهج الأسطوري من إليوت أن الأسطورة احتوت مضامين جديدة، أثرت في نقده وتكاملت لديه منهجاً أسطورياً، بما أضفى عليها دماً جديداً، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام، يحاول جبرا في هذا العالم. على طريقة إليوت. أن يقدم البديل من خلال إيجاد معادل موضوعي. ويبدو أن هذه النظرة أضحت أكثر جلاء في منهج جبرا الأسطوري، في البحث عن النماذج الأصلية في الأدب، التي اهتم إليوت بالبحث عن دلالاتها لدى الشعوب البدائية، وبحثها جبرا على وجه الخصوص لدى شعوب المنطقة.

والحديث عن استخدام الميثيولوجيا التي أوجدها وادي الرافدين عبر ما يزيد عن ثلاثة آلاف سنة من الحضارة قبل الميلاد، حديث قديم بالنسبة إلى جبرا. إذ كان من أوائل من أثار الموضوع منذ الأربعينات وبأشكال شتى،

وكان اهتمامه به أحد الأسباب التي دعته إلى ترجمة كتاب "أدونيس" لجيمس فريزر، الذي يعد من المصادر التي استرفدت منهج إليوت الأسطوري.

حاول جبرا في نقده الأسطوري. مثل إليوت. أن يبحث كيف تتضح الأسطورة في عمل ما، وأين برز دورها في إغناء الصور المجازية والكنايات والرموز، وعلى وجه الخصوص في "الشعراء التموزيين". كما حاول أيضاً على منهج إليوت، أن يوضح كيف تخزن الأسطورة الطاقة، التي بإمكانها أن تتفجر في ذهن المتلقي صوراً وأفكاراً وعواطف.

[1] *الغصن الذهبي، أدونيس أو تموز دراسة في الأساطير والأديان الشرقية، جيمس فريزر، ترجمة جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 1983، ص: 18.*

[2] *الأسطورة والرمز، خمس عشرة دراسة لخمسة عشرة ناقداً، جبرا، منشورات وزارة الإعلام بغداد. 1973، ص: 222.*

وأن يبحث عن جذورها النابضة بالحياة في الموروث القومي والبشري معاً. ويؤكد حضورها ليس في الشعر فحسب، بل حضورها في أعماق الرسامين والنحاتين والمسرحيين والروائيين وغيرهم من المبدعين. باعتباره ناقداً تشكيلياً فناناً، يجمع بين الحس النقدي الأدبي والحس الفني.

المصادر والمراجع:

1 . الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، تعليقات حول قصيدة الأرض اليباب، إليوت، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980 .

2 . أسئلة النقد، حوار أجري مع جبرا ضمن الكتاب، جهاد فاضل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . 1990

3 . الأسطورة والرمز، خمس عشرة دراسة لخمسة عشرة ناقداً، جبرا، منشورات وزارة الإعلام بغداد . 1973

4 . تكريم جبرا، مقتطفات من سيرته، عصام الأعرج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . 1995

5 . الحرية والطوفان، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 . 1961

6 . الرحلة الثامنة، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وبيروت . 1971

7 . المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط . 2 . 1985

8 ـ معايشة النمرة، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994 .

9 . مقالات في النقد الأدبي، إليوت، ترجمة لطيفة الزيات، دار الثقافة بيروت (د. ت)

10 . موسوعة المصطلح النقدي، ليليان. ر. فريست، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات دار الحرية، بغداد . 1979

11 . النار والجوهر، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1975، نيويورك . 1962

12 . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستاينلي هايمن، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للترجمة والنشر، بيروت 1968 .

13 . الغصن الذهبي، أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية، جيمس فريزر ترجمة جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . 1983

14 . قصيدة جرينتيون، إليوت، ترجمة ماهر شفيق، دار المطابع المستقبل، القاهرة، بيروت . 1996

15 . سوسيولوجيا النقد الحديث، غالي شكري، دار الطليعة بيروت، ط1 . 1981

16 . شهادات النقد، جبرا، مجلة فصول، المجد 4، العدد3، مايو فبراير . 1991

17 . وضع النقد في الوقت الحاضر، مالكوم برادري، ترجمة صبار سعدون سلطان، مجلة الأقلام . عدد خاص بالنقد الأدبي العدد 111 . أغسطس 1980.

❑❑❑

إسفنجية النص
ظاهرة الانضغاط الملفوظي

عبد الرحمن مشنتل- الجزائر

هذه المحاولة تدخل ضمن حقلي لسانيات النص ونظرية تحليل الخطاب، وهي محاولة لم تكن للإلغاء أو النقض لما هو سائد من الآراء والأفكار بقدر ما هي إضاءة جوانب أخرى، وتنبيه نحو زاوية نظر يجب الوقوف عندها، والتمعن بشأنها في ضوء التعارضات الطارئة من جهة والعديدة من جهة أخرى. والمحاولة هذه أيضاً ولكي تكون ضمن أطر أدبيات البحث العلمي القائم على الجدب والتمحيص قدمتها للمناقشة والإثراء أمام جمع من الأساتذة أَثْبَتُّ أسماءهم وآراءهم وجملة الردود التي قدمتها حول اعتراضاتهم، دون أن أنسى الإشارة إلى أن هذه المحاولة لم تنشر سواء أكان ذلك في مجلة أو أعمال ملتقى أو ندوة... الخ.

1 . إسفنجية النص:

إن النص في حالتنا هذه لا ننظر إليه باعتباره جملة من العلاقات التي تربط بين وحداته التي تكون أجزاءه؛ وإن كان في جوهره مؤسساً وفي جميع الحالات على مبدأ الترابط أو ما يسمى بالاتساق والانسجام؛ ولكي نحدد الفكرة الجديدة التي أردنا إثباتها يجب أن نحدد المنطلقات التي على ضوئها نطرح مفهوم الإسفنجية والانضغاط الملفوظي ومفهوم التفكيك.

إن الاسفنجة (قطعة من الإسفنج) من حيث المبدأ تملك شكلاً بغض النظر عن طبيعة الشكل. وتملك حجماً بغض النظر عن نوع الحجم وسعته. وتملك أبعاداً يمكن قياسها بغض النظر عن مسافة تلك الأبعاد. والنص باعتباره ملفوظات لا يعدو أن يكون شكلاً وحجماً وأبعاداً.

والإسفنجة من حيث المبدأ أيضاً مرنة وقابلة للتشكل بالزيادة والنقصان والتشويه؛ والتشويه هنا نعني به مجرد تغيير في الشكل؛ والمرونة تلك لا أقصد بها قابلية الجسم للتغير فحسب أي أن الجسم يأخذ شكله بحسب إرادتنا أو بالأحرى بحسب فعلنا أو أثرنا المادي تجاهه ويظل على الحال التي آل إليها وإنما مقصودنا هو أن الحال التي يؤول إليها الجسم وهنا الإسفنجة هي مجرد وضع مؤقت، أو شكل طارئ لا يفتأ أن يعود إلى وضعه السابق المستقر خارج سلطة الأثر المادي؛ ومن هنا يمكن القول إن في وضع، وشكل، وحجم الجسم الطارئ يوجد شكل، وحجم، وأبعاد الجسم قبل تغييره فقط؛ وهي حالة واحدة هو وضع الاستقرار. وبالمقابل يوجد في شكل، وحجم، وأبعاد الجسم قبل تغييره قائمة لا نهائية أو عدد

كبير من الأوضاع (أشكال وأحجام وأبعاد) الممكنة التي يقبل الجسم الإسفنجي أخذها في حالة الأثر المادي؛ وبإحداث الحالة الطارئة نكون قد ألغينا كل الممكنات الطارئة الأخرى.

إن في الإسفنجة نوع من التماسك الغريب بين العناصر فيها؛ إذ أن ذلك التماسك والبناء يقبل أن يؤول إلى أنماط عديدة ولكنه رغم تنوع الإمكانات الطارئة فإنها تأخذ بعد مسار العودة وضعاً واحداً أو نمطاً قاراً مشتركاً.

وبإسقاط ذلك على مفهوم النص باعتباره إسفنجة نلاحظ أنه لا يمثل امتلاء ملفوظياً إلا على المستوى النظري أما واقع الحال فإنه يقودنا إلى اعتبار النص جملة من الفجوات والفراغات ومن ثمة يمكن القول إن شكل وحجم نص الفجوات والفراغات (وهو نص الإحالات) مختلف بالنقصان عن النص في مستواه النظري وهو حالة الامتلاء الملفوظي. وإذا قلنا إن النص باعتباره دلالة يخضع بالضرورة لمبدأ الامتلاء المضموني ـ ولعل كل قراءة غايتها لا تعدو أن تكون سوى محاولة أو مقاربة في الملء . فإنه على العكس من ذلك يكون النص باعتباره ملفوظات محاولة في الإفراغ لربح فواصل زمنية على المستوى المنطوق ولربح مساحات مكانية على المستوى المكتوب وفي كل الحالات هو محاولة في تقليل الجهد واختزال الزمن ولكن تلك المحاولات الاقتصادية عادة ما يلازمها وعي نخبوي . من قبل الدارسين المختصين في قضايا الخطاب . بالصورة النظرية التي تمثل حالة الامتلاء الملفوظي. وحالة الامتلاء الملفوظي تتشكل بتشكل حالة الامتلاء المضموني. فالملفوظ في محاولة درامية لبلوغ الأشكال النهائية للمعنى.

ولكن الحالة التي نحن بصددها لا تتعلق بالمحاولات الدرامية لبلوغ المستحيل المضموني، وإنما فقط محاولة تتعلق ببلوغ الممكن أو الضروري الذي يفرضه الاتصال العادي أي تقريباً القائم على مبدأ الإبلاغ المحدد.

2 . حول مفاهيم:

الفراغ أو

الخواء الملفوظي

ومبدأ الإفادة والاقتصاد اللغوي:

تحفل الجهود النحوية والبلاغية على الخصوص بأهمية الحذف في اللسان العربي، وباعتباره خاصية من خاصياته في ظل الحديث عن الجماليات الأسلوبية، والعبقرية التعبيرية التي حظيت بها جملة من الأشعار الجاهلية والإسلامية الأولى والنص القرآني وعديد الأحاديث النبوية الشريفة، وكثير من أقوال الفصحاء والبلغاء والحكماء... الخ.

وفي ظل ذلك لم يخرج عبد القاهر الجرجاني عن المألوف بإشادته بظاهرة الحذف باعتبارها شكلاً من أشكال الانضغاط الملفوظي الذي تتكشف من خلاله المضامين الدلالية، فصاحة وإفادة وبياناً. إنه: "عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق. وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر". (1)

وفي ضوء جدلية اللفظ والإفادة يرى ابن هشام أن المراد باللفظ في تعريف الكلام هو الصوت المشتمل على بعض الحروف تحقيقاً أو تقديراً وأن المراد بالمفيد ما دل على معنى يحسن السكوت عليه. (2)

إن الشطر الأول من تعريفه المتعلق باللفظ

أي بالجانب الكمي المادي "تحقيقاً أو تقديراً "يدل على أن الإفادة لا تنشأ من الحضور الفعلي للفظ على مستوى الخطاب أو النص، وإنما قد تنشأ من دون الحضور الفعلي للفظ؛ ولكن ما نتحدث عنه بهذا الصدد هو إفادة تنشأ من قرائن لفظية سابقة أو لاحقة للعبارة غير المكتملة؛ أي التي تم تقدير ألفاظها؛ والسبب في ذلك أنه لا يمكن تقدير ما هو محذوف إذا لم تكن هناك ألفاظ لها وجود فعلي؛ إن الموجود هو نقطة الارتكاز لتقدير المحذوف.

أما ابن عقيل في تعريفه الكلام . على ضوء جدلية اللفظ والإفادة أيضاً . بقوله هو: "اللفظ المفيد فائدة يحسن السكوت عليها" (3) يذهب في شرحه إلى أن المستوى اللفظي هو الذي يحدد الإفادة، وأن الإفادة تنشأ داخلياً من العبارة، أي أن الكلام معزول عن البقية، وإذا صح التعبير أن المنظور النحوي في هذه الحالة يبني الإفادة أو الامتلاء المضموني على مبدأ الحضور الفعلي للفظ من جهة، ومبدأ العزل من جهة ثانية.

ولاشك أن هذا الاكتفاء بكم لفظي يكافؤ قدرا من الحضور المضموني الدلالي أو تصوره يتعارض مع الطبيعة الاسفنجية للنص أو مبدأ الفجوات التي يقوم عليها الخطاب، وأن هذا التصور في أحسن الحالات لا يلغي الطبيعة التي تحدثنا عنها بقدر ما أهملها بعدم الذكر، إنه لا يلغي صراحة ولكنه لا يؤكد ضمناً. وإذا نظرنا إلى تعريفه من زاوية أخرى وجدنا أن الإفادة نسبية باعتبارها سياقية أو ثقافية أي أن اللفظ حدوده التعريفية والكمية قائمة على مبدأ الإفادة؛ والإفادة لها علاقة بالمعنى أو المقصود ضمن مقام ما. فالكلام (عبارة ما لها مضمون ما) . باعتباره عند ابن عقيل لفظ مفيد فائدة يحسن السكوت عليها . يأخذ كمياً أشكال وأنماط متعددة بحسب السياقات والمراحل الثقافية أو الفكرية للأمم والشعوب؛ ويتضاءل في ضوء شروطها عدد الوحدات المادية الصوتية والصرفية والتركيبية؛ ومن ثمة يقل الجهد المبذول في إنتاجها واستقبالها، ويتقلص الزمن المستغرق في تكوينها وتفكيك شفراتها.

وحتى لا يؤخذ علينا الاعتماد على رأي النحاة الذين تورطوا في مبدأ الإفادة والفجوات في ضوء الجملة لا النص، يجب أن لا ننسى أن الكثير من الدارسين يعتبرون أن الصلة بين نحو الجملة ونحو النص وثيقة إلى الحد الذي لم تنجح معه كل محاولات التمييز بينهما؛ إلا أن ذلك لا يعني التماهي بينهما تماماً للحدود (4).

وعلى ضوء ذلك يمكن أن نلاحظ أن هناك علاقة وطيدة بين الجملة والنص والإفادة ومبدأ الملء فالهاليداي وحسن في مسألة الترابط النصي والإحالة يريان أن أهم ما يحدد ما إذا كانت مجموعة من الجمل تشكل نصاً يقوم على أساس علاقات الترابط النصي داخل الجمل وفيما بينها مما يخلق بنية النص. إن عناصر النص يكمل بعضها بعضاً في إفادة المعنى، فالعنصر الأول يفترض الثاني، بمعنى أنه ليس بالإمكان فك شفرته بنجاح إلا بالعودة إلى الثاني. (5)

وإلى هذا ذهب فان دايك: "فتصور البنية الكبرى لا يؤدي إلى تصور التماسك الكلي بين وحدات النص الكبرى فحسب، بل يؤدي كذلك إلى تصور التماسك الجزئي بين الجمل والمتواليات الجملية أيضاً؛ ومن ثم فإن تحليل النصوص يعتمد على رصد أوجه الترابط والانسجام والتفاعل بين الأبنية الصغرى الجزئية والبنية الكلية الكبرى التي تجمعها في هيكل تجريدي". (6)

وظاهرة التماسك الكلي والجزئي وأوجه الترابط والانسجام والتفاعل بين الأبنية في الجملة والنص عند فان دايك لا تعدم ظاهرة الخواء أو

الجسم الفقاعي أو الهوائي لهما وفيهما (تجمعها في هيكل تجريدي)؛ وذلك الخواء في بعض أجزاء الجسم هو الذي يجعل النص كتوماً لمضامينه: "لقد لاحظنا مرات عديدة أن لغة التخاطب الطبيعي ليست صريحة؛ ذلك أنه توجد قضايا لا يقع التعبير عنها تعبيراً مباشراً، ولكن يمكن استنتاجها من قضايا أخرى قد عبر عنها تعبيراً سليماً، فإذا تعين أن سلمت مثل هذه القضايا الضمنية لغاية إثبات ضروب التأويل المتسقة صارت تلك القضايا شاهدة على ما يدعى بوجود الحلقات المفقودة" (7)؛ والحلقات المفقودة لا تلغي الترابط والتماسك النصي كما لا يعني ذلك بالضرورة فقدان حلقات المعنى، وإنما الملفوظات أو الجانب المادي منها.

إن فان دايك بلا شك يرى أن هناك مستويين؛ المستوى المادي اللفظي والمستوى المضموني الدلالي وانهما ليسا على القدر نفسه من التكافؤ الحجمي، وأن هناك قضايا تقوم بوظيفتين وظيفة على المستوى الذاتي الداخلي أي أن القضية تدل على ذاتها من حيث هي مضمون وعلى المستوى الخارجي وتدل على غيرها من القضايا التي تدل على مضمونها دون أن تفصح عن كل شيء.

وينظر فلوريان كولماس إلى العلاقة بين الكم اللفظي المحدود والمعنى أو المضمون الدلالي في إطار ما يسمى بظاهرة الاقتصاد اللغوي. وهي ظاهرة تشمل عديداً من المستويات أو الجوانب ونكتفي هنا بالتركيز على مستوى النظام اللغوي. إن الاقتصاد كثيراً ما وضع أو بالأحرى تأكد بوصفه مبدأ مكوناً؛ أي الاقتصاد في الأدوات التشكيلية المستخدمة في تمثيل معنى معين. وقد كرس له بول Paul فصلا من أفضل فصول مؤلفه الكبير بعنوان Sparsamkeit im Ausdruck (اقتصاد التعبير). وعنده المسألة وفي جميع الحالات لا تعدو أن تكون إلا ضرباً من ضروب الاقتصاد: "وسواء استخدمت الوسائل اللغوية باقتصاد أو بإفراط فإن هذا يعتمد على الاحتياجات، ولا يمكن إنكار أن هذه الوسائل كثيراً ما تستعمل بإسراف. ولكن كلامنا على العموم يحمل ملامح اقتصاد معين..". وبالنسبة لبول Paul أيضاً فإن هناك قاعدة جد مهمة: "في كل موقف يجب أن تصاغ أشكال التعبير دون أن تحتوي على أكثر مما نحتاج إليه إمكان فهمها من قبل المستمع". (8)

أما موسر Moser فإنه يميز بين ثلاثة أنواع من الاقتصاد اللغوي: وهذه الأنواع تكمن أهميتها في كل عملية انضغاط ويمكن حصرها في الآتي:

" 1 . الميل إلى استخدام الوسائل اللغوية باقتصاد، وبالتالي التقليل من الجهد الفيزيقي والذهني اللازمين لإنتاج الكلام، وكذلك تطوير وضبط تلك الوسائل.

2 . بذل الجهد لتحسين كفاءة الوسائل اللغوية.

3 . الميل نحو إزالة اختلافات الأنماط الاجتماعية من أجل الاستجابة بشكل أفضل للاحتياجات الاتصالية.

ويشير النوع الأول فيما سبق إلى الاقتصاد في النظام اللغوي، والثاني إلى الاقتصاد في نقل المعلومات، والثالث إلى التوسيع الاقتصادي لمجال اللغة الموحدة" (9).

وإلى هذا ذهب أيضاً الدكتور فخر الدين قباوة متحدثاً عن أشكال الاقتصاد اللغوي في المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية، معرجاً قبل ذلك وبعده على خصائصه في النظام الأصلي والفرعي، وضوابطه على الخصوص فيما هو صوتي. وبالنسبة له يعتبر النص القرآني المثال أو الشاهد الذي يمكن أن يغنينا في معرفة

ظـاهرة التكثيـف علـى الأقـل القريبـة مـن مفهـوم الانضـغاط: "بالإضـافة إلـى مـا ذكرنـا قبـل عـن الأنماط الصوتية الموحدة، تمتاز لغة القرآن الكريم باختصار شديد آخر، هو حشد المعاني التعبيرية المختلفة في صورة إيقاعية واحدة. فالمشتق الواحد يجمـع فـي طياتـه دلالات متعددة، تنصب دفعـة واحدة حين أدائه. على هذا ترى أن ما يشتق من الأسـماء يتضـمن تعبيـراً مركبـاً يغنـي عـن عـدة ألفـاظ، أو عـن توليد لفظ آخـر، مادتـه وصـورته مخالفتان لما هو مشارك له في المعنى العجمي". (10) ومع ذلك يتصور الدكتور فخر الدين قباوة أن ظـاهرة التكثيـف تمس المعـاني؛ والحقيقـة التـي نسـعى لهـا أن التكثيـف أو مـا نسـميه بالانضـغاط يمس الألفاظ لا المعاني؛ إلا إذا اعتبرنـا المعـاني عبارة عن أشياء مادية كالأصوات والحروف وهذا ما لا يمكن الجزم بشأنه، والدليل على ذلك أنه . كغيره . حينما يتحدث عن الاقتصاد اللغوي يتحدث عن الجهد الأقل؛ والجهد يرتبط بما هو مادي لا بما هو مجرد كالمعاني: "ولهذا يكون الاقتصاد اللغـوي: أن يبلـغ المـتكلم أكبـر عـدد ممكـن مـن الفوائد بأقل كميـة مـن الجهـود الذهنيـة والعلاجيـة لآلة الخطاب. إنه أداء مكثف مختزل ينقل الفوائد الكثيرة بوسائل تعبيرية ميسرة، تخفف القدر الكبير ممـا تطلبـه المعـاني للإبـلاغ، إبـان المعانـاة فـي التفكيـر والصـياغة، واسـتخدام جهـاز النطـق والتعبير؛ وهذا ما يعبر عنه أحياناً بقانون الجهد الأدنـى، أو قـانون التيسـير والتسـهيل بـالاختزال لـبعض الأصـوات أو الاقتضـاب أو الإدمـاج أو التخفيـف مـع الحفـاظ علـى الأنمـاط والمعـاني المقصودة؛ وهو ينعكس على السامع؛ إذ يختصر لـه سبل التلقـي والإدراك، كمـا يكـون فـي الكتابـة والقراءة منه قدر كبير". (11)

بهـذه الرؤيـة نكشـف عمليـة الانضـغاط المكثـف للألفـاظ، ومـع ذلـك يبـدو الكـم اللفظـي المختصـر جداً أقدر على احتواء المعاني الكثير والـدلالات المتنوعـة؛ ولكـي نفهم المعاني الكثيـرة والمتنوعـة يلزمنـا الرجـوع إلـى القـرائن اللفظيـة السابقة أو اللاحقة أو معاً والمقام. فالسياق اللغوي وغيـر اللغـوي يعتبـر البرنـامج الـذي يفـك بـه الانضغاط الملفوظي، إذ لا يفهم إلا على ضوئه. لماذا هو برنـامج؟ لأنـه أشبه بعمل الحاسوبيين، ففي عرفهم هناك ملفات منضغطة ولقراءتها لابد من برنامج تفكيك للمنضـغط يحدد في winzip أو فـي أي برنـامج وظيفتـه فـك المنضـغط مـن الملفـات وهـذا يعنـي أن دون البرنـامج المفتـاح لعلميـة الانضـغاط يستحيل قراءة الملف. والأمر نفسه سواء بسواء.

ويعتقـد بـول Paul أن الكـم اللفظـي يخضع لسلطة السياق بنوعيه اللغوي وغير اللغوي، وبهما فقط تتم عملية التفكيـك: "وإن ظـاهرتي الـنقص ellipsis (اليونانيــــة elleipsis "نقص") والتمام اللتان تظهران أن التراكيب الناقصة المقبولة قواعدياً grammaticalized، هي عناصر رسوبية لتمام معنى المنطوقات عن طريق محيطها السياقي ومحكوميتها بالموقف اللغوي". (12)

3 . شواهد حول الانضغاط الملفوظي:

وبعد أن تناولنا المسألة من جانبها النظري نحاول الآن التطرق إلى أمثلة عديدة من خلالها نبرز ظاهرة الانضغاط الملفوظي وكيفية فكه. وما تجدر الإشارة إليه في هذا الشأن أن الإحالة غير متوقعة خلافاً لما هو الأمر عليه في الضمائر فـإن إحالتهـا علـى السـابق أو اللاحـق متوقعـة باعتبارها مألوفة.

قال زهير بن مسعود الضبي:

فخيـر نحـن عنـد النـاس مـنكم

إذا الـــداعي المثـــوب قـــال يـــالا

عقب ابن جني على ذلك بقوله: (يالا) يريد يا لبني فلان (13)

فـ : يا لا: يا لبني فلان

يا +لا = يا + لبني فلان

وبعد اختزال المتشابه بين القيمتين نحصل على المعادلة اللغوية البسيطة

لا= لبني فلان

فـ "لا" منضغطة عن "لبني فلان".

لكـن السـؤال المطـروح كيـف عرفنـا أن "لا=لبني فلان" الجواب أن السياق هو الذي دل على ذلك كون القرينة اللفظية السابقة صريحة في ذلك: "إذا الداعي المثوب قال يا "وكلها فيما يبدو تنتمي للحقل الدلالي نفسه "حقل ألفاظ النداء وطلب النجدة وما يتلفظه الفرد" الداعي/ المثوب وهو الذي يدعو الناس للحرب يستنصرهم/ قال (القول) / يا (حرف نداء).

أما السؤال الثاني فلماذا حدد المفكك في "لبني فلان" دون غيره من العبارات. الجواب على ذلك يعود إلى الأسس الثقافية التي قامت عليها الحمية والنصرة في العصور العربية الأولى، إن القبيلة هي البديل عن الأفراد والدول، فالفرد يتماهي أو يذوب في القبيلة فروحه في روحها، وقيمته من قيمتها والعكس استثناء؛ كما أن الدولة لم تتبلور فكرتها في ذهن العربي؛ لأن الدولة هي نتيجة للوعي الجماعي بالمصالح والعلاقات المتنوعة والمتداخلة، أو هي مرحلة من تنظيم المصالح الفردية والجماعية على أسس من الوعي الخلاق بالتعارضات الطبقية.

وما نود أن نشير إليه هو أن ابن جني أخذ الهيكل المجرد باعتباره قالباً، فعلى الرغم من أن الشاعر له انتماء لقبيلة بعينها نجده تجاوز التحديد، وهذا التجاوز هو الذي يعطي قائمة مفتوحة من الإمكانات. فـ : يا لبني فلان = وبإجمال نلاحظ أن "يا لا" إحالة غير متوقعة بهذا الشكل وهي استثناء في الخطاب، والذي يجعلنا نقبلها هو وضوح دلالة القرينة اللفظية السابقة لها.

وقال خليفة بن براز من شعراء الجاهلية:

تنفك تسمع ما حييت بهالك حتى تكونه(14)

فالهاء في تكونه هي انضغاط لـ "أنت الهالك"

هـ = أنت الهالك

والقرينة اللفظية السابقة هي التي أفادت هذه الصيغة أو هذا الشكل من العبارة.

في الهاء حجم دلالي يكافؤ أو يساوي الحجم الدلالي لـ "أنت الهالك"، فأنت الهالك تفيد مباشرة، أما الهاء فتقيد من خارجها.

أنت الهالك ← (معناها) في "أنت الهالك"

أما "هـ" (← معناها) في "تنفك تسمع ما حييت بهالك حتى تكونه"

وإذا كان الحجم الدلالي متكافئاً فالحجم اللفظي المادي غير ذلك.

هـ = أنت الهالك.

هـ = أ+ن+ت+ل+ها+ل+ك

1=7، إذن الكم المادي المنضغط هو 7−1=6

وبهذا ومن منظور اقتصادي لغوي يفهم المعني بأقل ما يمكن من العبارة.

ويشير الزمخشري في مفصله إلى "إن" المكسورة تخرج إلى معنى أجل.

قال الشاعر عبد الله بن قيس الرقيات:

ويقلـــن شـــيب قـــد عـــلا

ك وقـــد كبـــرت فقلـــت إنــــه

فـ "إنـه" حـرف جـواب بمعنـى نعـم، والهـاء للسكت، والشاهد فيها مجيء أن حر ف تصديق كما تأتي له أجل (15) ولكن التخريج الذي ذهب إليــه الزمخشــري يفتــرض تجــاوزه وفــق مبــدأ الانضغاط. فالزمخشري يجعل "إن" مرادفاً لـ "أجل" أو "نعم".

إن = أجل، إن = نعم.

إ+ن + ن= أ + ج + ل، إ+ن+ ن = ن + ع +م

وإن كانـت مسـألة التـرادف لا علاقـة لهـا بمبـدأ الانضـغاط ولا علاقـة لهـا بالاقتصـاد اللغـوي طالمـا أن الكـم اللفظـي فـي "أجـل" أو "نعـم" هـو نفسه في "إن" إلى حد بعيد.

لكن فيما يبدو أن في "إنه" حذف ما يجب ذكره يفهم من القرائن اللفظية، وما يفهم من تلك القرائن هو الذي جعل الزمخشري يتوهم في معنى "إنـه" معنـى "أجل"، وتوهمـه ذلك لـيس هنـاك مـا يثبـت خطـأه؛ ذلـك أن "أجـل" هـي لفظـة بـديل انضـغاط، أو هـي بـديل مكثـف للهـاء فـي "إنـه" وعلى ضوء ذلك يمكن أن نفهم الآتي

إنه =إن +هـ

إن= إن

إذن:

هـ = الأمر كما قلتم.

أو: هـ = الشيب قد علاني وقد كبرت.

ومن ثمة نحصل على:

إنه= إن + الأمر كما قلتم.

أو: إنه = إن + الشيب قد علاني وقد كبرت.

وإذا نظرنـا إلـى المسـألة فـي إطارهـا الكمـي نجد أن:

هـ = هـ +0=1(وهو عدد الحروف)

الأمر كما قلتم= أ + ل + أ + م + ر+ ك + ما + ق + ل + ت + م=11.

وبهذا فالكم المنضغط يقدر بـ 11−1=10.

أو:

هـ = هـ +0= 1(وهو عدد الحروف).

الشيب قد علاني وقد كبرت = أ + ش + ش + ي + ب + ق + د + ع + لا + نـي + و + ق + د + ك + ب + ر + ت =17وبهـــــذا فالكم المنضغط يقدر بـ 17 – 1= 16.

ولدينا في البيت الشعري الذي ينسبه النحاة لرؤبــة بــن العجــاج دليـل آخــر علــى ظــاهرة الانضغاط:

قالــت بنـــات العــم يـــا ســلمى وإن

كـــان فقيـــراً معـــدماً قالـــت وإن

فـ "إن" التي وردت في آخر الشطر الثاني، يقدرها ابن هشام الأنصاري بـ "إن كان غنياً موسراً أرض به، وإن كان فقيراً معدماً أرض به" (16)

والتقدير ليس سوى إشارة ضمنية . نفهمها نحن . إلى الانضغاط.

والانضـغاط في هذا الشاهد يبدو أنه مختلف؛ ذلك أن الكم اللفظي المنضغط لا يوجد له حرف أو أكثر بـديل، كمـا هو الأمـر فـي الشاهد السابق، إذ الهـاء تكـافئ دلاليـاً مـا ورد فـي العبـارة "الشـيب قـد علاني وقد كبرت" أو "الأمر كما قلتم".

أما في هذا الشاهد فنجد:

قالت وإن= قالت وإن كان غنياً موسراً ارض به، وإن كان فقيراً معدماً أرض به.

قالت وإن = قالت وإن + كان غنياً موسراً أرض به، وإن كان فقيراً معدماً أرض به.

وبعد اختزال المتشابه بين القيمتين نحصل على المعادلة اللغوية البسيطة الآتية:

0 = كان غنياً موسراً أرض به، وإن كان فقيراً معدماً أرض به.

والصفر هو دلالة على غياب الكم اللفظي في الشاهد، باعتباره الموضوع الذي تم ضغطه أو تكثيفه وفي هذا الحالة يمكن اعتبار التكثيف قد أخذ حدوده شبه المطلقة مادياً.

وهذا الانضغاط فيما يبدو غير متوقع طالما أنه ليس هناك ما يمنع المتكلم أو يمنع المستمع، من إضافة بالنسبة للأول وتوقع أساسه الحتمية بالنسبة للثاني. فالاستثناء واضح في عدم الذكر، ولعل السبب الذي يجعلنا نقبل نحن غيا الكم اللفظي الذي يفهم معناه من السياق اللغوي، هو اعتبار "وإن" بمعنى "أجل" أو "نعم" ودون أن يحدث تشوه عروضي في البيت الشعري: وإن = أجل = نعم

اا0 = اا 0 =تت0.

قالت بنات العم يا سلمى وإن

كان فقيراً معدماً قالت: اجل

ولو كان البيت الشعري بهذا الشكل الأخير، أي "أجل" بدل "وإن"، لاعتبرنا "أجل" هي اللفظ الذي يمثل البديل المكثف أو المنضغط.

والشاهد الآتي يصب في الاتجاه أو الفكرة نفسها، وهو بيت للنابغة الذبياني من قصيدة يصف فيها المنجردة زوج النعمان بن المنذر، فقال:

أزف الترحل غير أن ركابنا

لما تزل برحالنا وكأن قد

ويرى ابن عقيل أن: "كأن: حرف تشبيه ونصب، واسمها ضمير الشأن وخبرها جملة محذوفة تقديها "وكأن قد زالت" فحذف الفعل وفاعله المستتر فيه، وأبقى الحرف الذي هو قد". (17)

ف "قد" ليست حرف إحالة مألوف أو متوقع، ووظيفته هذه استثناء يدل عليها السياق أو القرائن اللفظية طالما أن المستمع أو المتلقي ملزم بملأ الفراغات شأنه شأن الهواء.

وفي ضوء عملية التحليل السابقة للشواهد نجد الآتي:

وكأن قد = وكأن قد زالت.

وكأن قد

0 = زا+ ل+ ت

0 = زالت.

3=0

فالكم اللفظي المحدد في ثلاثة حروف (3) انضغط إلى حد الغياب، وتقدير ابن عقيل يكشف عن إمكانية ملاحظة عمليات تكثيف متلاحقة أو متتابعة.

وكان قد زالت ركابنا برحالها	←	وكأن قد زالت	←	وكأن قد
(الكم اللفظي المقدر دون فراغات تذكر)		(الكم اللفظي الذي حدث فيه انضغاط مألوف ومتوسط)		(الضغط كلي إلى درجة غياب كل المقدر)

أما الشاهد الثاني فعبارة عن نص أخذناه من كتاب المزهر للسيوطي

وهو نص من خلاله نكتشف درجة الانضغاط المختلفة مثلما ورد في الشواهد السابقة.

قال: "إن النحارير ربما أدخلوا على الناس ما ليس من كلام العرب، إرادة اللبس والتعنيت، قال ابن فارس، فليتحر آخذ اللغة أهل الأمانة والصدق والثقة والعدالة؛ فقد بلغنا من أمر بعض مشيخة بغداد ما بلغنا" (18)

فعبارة ابن فارس: "فقد بلغنا من أمر بعض مشيخة بغداد ما بلغنا" لا توضح ما يفترض إيضاحه ولا تبين ما تجب إبانته. فسياق النص يلزم صاحبه بإعطاء القارئ أو المطلع نماذج أو أمثلة عما ورد من بعض الشيوخ وهو ما ليس من كلام العرب.

وعملية التحليل تقودنا إلى الآتي:

ما بلغنا = أن فلان ابن فلان، صفته كذا، وعرف عنه كذا، ذكر لنا كذا مدعياً أنه من كلام العرب ولم يرد مثله في كلام العرب، وقد بين له العالم فلان أن هذا ليس صحيحاً؛ لأنه يتعارض مع قياس أو نقل لغوي... الخ، وأن فلان ابن فلان... الخ، وأن فلان بن فلان... الخ... الخ.

وعلى ضوء ذلك نجد أن الانضغاط له وجهين، انضغاط لما هو فعلي، وانضغاط لما هو افتراضي؛ فالانضغاط لما هو فعلي يرتبط بالأمثلة والشواهد التي يعرفها ابن فارس ولم يذكرها، والانضغاط لما هو افتراضي يرتبط بالأمثلة والشواهد المحتملة وتشمل كل ما هو خارج عما قيل بالفعل أي أننا أمام قائمة شبه لا نهائية من الشواهد، لأن القواعد وما هو كائن محدود، أما غير المحدد وما هو خارج القواعد فلا يكاد يحصى. وبهذا فالكم المنضغط بحسب الوجهين غير محدد وهو في زيادة.

5 (عدد حروف ما بلغنا) = 50 أو 100 أو 1000 أو ... = س.

5= س وس هو الكم اللفظي المنضغط

إذن: 5= س، وس> 5

إذن 5=س> 5 من دون تحديد.

وأخيراً تلك نماذج وشواهد مختلفة عن الإحالات غير المألوفة وتلك التي حدث فيها انضغاط. أي أنني قدمت ما أعتقد أنه يجمع أمرين أو مسألتين مسألة الانضغاط لا الحذف ولا التكثيف ومسألة العائد الإشاري أو الأنافورا Anaphora الخاص باعتباره حالة استثناء في الشائع المألوف وليس المتوقع (19).

4 . المناقشة والتحديد الاصطلاحي:

والآن نتطرق إلى التحديد الاصطلاحي الذي أثاره عديد الأساتذة الأفاضل رفضاً وتساؤلاً.

لقد تساءلت الأستاذة آمنة بلعلي من جامعة تيزي وزو لماذا تستخدم مصطلح الانضغاط مع أن هناك مصطلحاً في العربية شائع وورد في مداخلتك ألا وهو مصطلح التكثيف؟ الحقيقة أن المعنى الذي يتوافق ومفهوم الإسفنجية يوجد في مصطلح الانضغاط لا التكثيف فالمصطلح الأول يفيد أن هناك مرونة وقابلية التشكل في لغة النص وتلك المرونة والقابلية هي التي تسمح بتقليص الأبعاد أو زيادتها تحت فعل الأثر المادي أو بالتحديد فعل الفرد تجاه الكم الملفوظي، ثم بعد ذلك عودة الأبعاد إلى حالتها الأولى أو المستقرة؛ أما المصطلح الثاني الذي هو التكثيف فإن ما يفيده هو اختزال الأبعاد أو المسافات أو المساحات الشاغرة بين الوحدات أو العناصر بنسبة ما فقط؛ وبهذا الاعتبار فإن الانضغاط يشمل في جانب من جوانبه معنى التكثيف، ولكن التكثيف لا يفيد معنى الانضغاط. ومع ذلك استخدمت مصطلح التكثيف حتى أمكن المطلع

من فهم ما أود إفهامه فيما تعلق بالانضغاط.

واعترض الأستاذ عبد الحميد شكيل من جامعة عنابة على استخدام مصطلح الانضغاط طالما أن المفهوم لا يعدو أن يكون حذفاً؛ ولهذا السبب رأى أنه من المستحسن استخدام المصطلح البلاغي النحوي والاكتفاء بذلك، ومجاراة علماء العربية في استخدامهم لمصطلح الحذف، وإلى هذا الرأي أيضاً ذهب الأستاذ عبد السلام شقروش من جامعة عنابة. ويعتبر الدليل الذي تأسس عليه اعتراض الأستاذين مقبولاً للوهلة الأولى نتيجة الالتباس الحاصل في إدراك الفارق الاصطلاحي بين المفهومين إذ يبدو أن الانضغاط الذي تختزل فيه الوحدات لا يعدو أن يكون حذفاً ولعل القرائن المادية في مفهوم الحذف أكثر حضوراً منها في مفهوم الانضغاط وهي التي تجعل استخدام مصطلح الحذف مستساغاً ومقبولاً؛ ولكن المسألة هنا بالذات تحتاج إلى شيء من التوضيح.

إن النحت في العربية ما هو إلا عملية انضغاط وللحصول على اللفظة المنضغطة لابد من حذف بعض حروف الكلمتين وفق قواعد أو شروط محددة، فالنحت كظاهرة لغوية يفهم على أنه عملية اندماج وتداخل أكثر من وعينا له على أنه عملية حذف. والإدغام لا يعدو أن يكون عملية في تيسير الربط بين كلمتين أو مورفيمين أي تليين العقبات النطقية الخفيفة وفق شروط تتعلق بالحروف المدغمة.

وفي جميع الحالات أن الانضغاط يقتضي الحذف والحذف لا يقتضي الانضغاط. إن الانضغاط هو الفكرة التي تقودنا والحذف هو الوسيلة التي بأيدينا والمبرر الذي يرضينا. وزيادة في الإيضاح أن الأنافورا أو الضمائر المتصلة باعتبارها إحالة على سابق لا تعدو هي أيضاً أن تكون انضغاطاً مضمراً ليس من السهل كشفه، أو هو انضغاط تحول إلى مرحلة متقدمة من الخفاء والتعقيد.

ولتوضيح ذلك نقدم هذه الأمثلة. المثال الأول: "إن درس اللسانيات يمكن فهمه"

المثال الثاني: "إن عبارات النص من الصعب شرحها"

إن "هـ" (في المثال الأول)= درس اللسانيات. والدليل يظهر في عملية إعادة التوزيع للوحدات على الشكل التالي حيث تختفي الـ "هـ": "يمكن فهم درس اللسانيات"؛ ومن ثمة يمكن الحديث عن الشكل البدائي للعبارة طالما أن الانضغاط الملفوظي هو نتيجة مرحلة متقدمة من تطور العقل البشري أو العقل الاتصالي اللغوي إذا أردنا التحديد: "إن درس اللسانيات يمكن فهم درس اللسانيات".

والأمر نفسه مع المثال الثاني فـ "ها" (في شرحها)= عبارات النص. والدليل يظهر في عملية إعادة التوزيع للوحدات على الشكل التالي حيث تختفي الـ "ها": "من الصعب شرح عبارات النص"، والشكل البدائي للعبارة هو: "إن عبارات النص من الصعب شرح عبارات النص".

ولكن العقل اللغوي الاتصالي اكتشف في مرحلة من مراحل تطوره أن هناك أشكالاً بدائية ما تزال تهيمن وتشكل بذلك خرقاً للمرحلة الجديدة. ومن جهة أخرى أن التضخم اللغوي أخذ في الزيادة، وهو أساساً تضخم تركيبي لا لفظي كما لاحظنا ذلك في الجمل أو التراكيب البدائية؛ وهي بلا شك زيادة لفظية مضاعفة لنصف معنى.

والعقل ذلك الذي اكتشف أزمة الخرق أو التناقض مع النظام الجديد، وأصبح على وعي بإشكالية الزيادة المفرطة والمكلفة العبثية على

مستوى الألفاظ اهتدى إلى الحل التالي: إن الانضغاط هو المفتاح لأن عملية الانضغاط هي محاولة في الإبقاء أما الحذف فهو إلغاء والملغى لا يمكن إعادته أما المنضغط فمن السهل فكه وإعادته إلى وضعه السابق وهذا يصدق على الجمل أو التراكيب المنضغطة أي ما آلت إليه الجمل أو التراكيب البدائية بعد مرحلة التطور (التراكيب التي يوجد فيها العائد الإشاري أو الأنافورا Anaphora)، ولكن الانضغاط حال دون تحقيقه ماديا الطبيعة المادية للأصوات من جهة أولى والخوف من استعمال لغة موازية ممثلة في المنضغط المادي النسبي كما هو الشأن في النحت، فالنحت هي اللغة هو استثناء ومن ثمة كانت ألفاظه قليلة جداً بالنظر إلى كم الألفاظ في مجمل المعجم اللغوي؛ إذ أنه لو كان بالإمكان نحت كلمة من كل كلمتين فأكثر لكانت قائمة الألفاظ المنحوتة فقط من بين ألفاظ اللغة ككل مفتوحة ولا نهائية بأتم معنى الكلمة طالما أن النحت تشكيل تشكيل:

(حروف ← كلمات بسيطة ← كلمات منحوتة).

ولتجاوز التنوع أو التعدد وكثرته في المنضغط من للألفاظ لابد من البحث في طريقة تبقي التجانس والوحدة على مستوى اللغة، والتنوع على مستوى المعاني أو المحافظة على تمايز المعنى واختلافه: فالعائد الإشاري أو الأنافورا Anaphora "هم" واحد في شكله ومتعدد أو متنوع في ما يشير إليه؛ ولفك المنضغط (العائد الإشاري أو الأنافورا Anaphora "هم) نعتمد القرائن اللفظية وغير اللفظية أو نعود إلى المفتاح السياقي بنوعيه اللغوي وغير اللغوي؛ ومما لاشك فيها أن "هم" ليست اختزالاً بالحذف لجملة بعينها؛ إذ لو كانت كذلك لتنوعت الأنافورات (Anaphora) باختلاف التراكيب وتنوعها.

أما الأستاذ الدكتور الحواس مسعودي ومن جامعة الجزائر فقد اعتبر أن الطرح مجرد محاولة لا جدوى منها لسببين، أولهما: أن علماء العربية أشاروا إلى الظاهرة بمصطلح الحذف؛ وللرد على هذا الاعتراض نحيل إلى السابق المتعلق بهذه المسألة؛ ثانيهما: أنه إذا اعتقدنا باعتقادك في هذا الشأن فما الفائدة منه أو ما هي الآثار النفعية التي يمكن الاستفادة منها في الدرس اللساني على مستوى تحليل الخطاب؟، والجواب المتعلق بهذا أوجز في العبارة الآتية "إن المحاولة التي قمت بها لا تعدو أن تكون تفسيراً وقراءة لظاهرة شديدة الارتباط باللغة ومحاولة في كشف ما لا نرغب في كشفه؛ لأنه فيما يبدو يتعارض مع المسلمات المؤطرة بخبرات الواقع أو قوانين الطبيعة؛ فنحن ندرك غياب العناصر وحضورها لأننا نتعامل معها بحواسنا فقط؛ فطالما أننا لا نسمع الكلمات التي يفترض أن نسمعها، ولا نرى العبارات باعتبارها مكتوبة تلك التي يفترض أن نراها فإننا نزعم أنها محذوفة أو كانت موجودة وقمنا بإزالتها. والحقيقة أن ما لا نقبله في الانضغاط يفترض أن لا نقبله في الحذف؛ طالما أن الحذف في ذاته قائم على التقدير والافتراض، إننا في عبارات المتكلم لا نلمس الحذف والوعي به من قبله. إن متكلم اللغة (لا الدارس أو الباحث في قضاياها) لا يعرف أن هناك حذفاً لعناصر كان يفترض به أن يضعها أو لا يضعها؛ وإنما ذلك الدارس هو الذي يزعم معتقداً أن مستعمل اللغة حذف شيئاً من كلامه، والحقيقة أن المتكلم يقول ويبني دون أن يزيل أو يحذف. إنه يفترض أن يفهم من الحذف إزالة بعد إنشاء حقيقي، وإخفاء بعد ظهور فعلي؛ وليس إزالة أو إخفاء، وإنشاء أو ظهوراً افتراضيين أسّسَا لهما الدارس وجوداً فعلياً باعتماده على استقراء الجمل والتركيب تلك الظواهر لا جرها إلى حظيرة الرغبة، وثانياً محاولة التخلص من سيطرة المفاهيم البسيطة القائمة على

سلطة المألوف والخبرات المترسبة؛ وفي هذه الحالة علينا أن نفرق بين سمة الوضوح في الحقيقة كما هي ووضوحها في عقولنا ومن ثمة وجب علينا اعتماد الغموض مبدئياً كدليل للرفض حتى يتم التأكد من صحة الأفكار.

***

الهوامش والإحالات:

(1) . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الرغاية . الجزائر ـــــ دط، 1991، ص : 149.

(2) . ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ومعه كتاب عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك لمحمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت . لبنان . د ط، دس، 11/1.

(3) . ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل لمحمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت . لبنان ، 1990، د ط، 23/1 . 24.

(4) . انظر سعيد حسين بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة . مصر . 1997، ط: 1، ص: 135.

(5) . ج. ب. براون و ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، د ط، 1997، ص: 228.

(6) . نقلا عن سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص: 144.

(7) . فان دايك، النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي)، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء . المغرب، بيروت، لبنان 2000، ص: 156.

(8) . نقلا عن فلوريان كولماس، اللغة والاقتصاد، ترجمة أحمد عوض، مراجعة عبد السلام رضوان، مطابع الوطن الكويت، 2000، ص: 291.

(9) . نقلا عن المرجع نفسه، ص: 292 . 293.

(10) . فخر الدين قباوة، الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، القاهرة . جمهورية مصر العربية . ط1 ، 2001، ص: 92.

(11) . المرجع نفسه، ص: 31.

(12) . نقلا عن فلوريان كولماس، اللغة والاقتصاد، ص: 292.

(13) . عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت . لبنان . دط، دس، 276/1.

(14) . الزمخشري، المفصل في صنعة الإعراب، وبذيله كتاب المفضل في شرح أبيات المفصل للسيد محمد بدر الدين أبي فراس النعساني الحلبي، قدم له وبوبه علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت . لبنان، دط، دس، ص: 355.

(15) . المرجع نفسه، ص: 397.

(16) . ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، 18/1.

(17) ت ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، 23/1 . 24.

(18) . السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق محمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا . بيروت . لبنان . دط، 1987، 183/1.

(19) . لظاهرة الانضغاط علاقة بالمورفيم المقيد bound morpheme أي المحتاج لغيره من المورفيمات الحرة free morpheme في الدلالة كواو الجمع وياء المضارعة وكاف المخاطبة، والمورفيم العدمي أو الصفري zero morpheme كغياب علامة التأنيث في الفعل (مثلا الماضي) للدلالة على

المـذكر.. الـخ. انظـر الـدكتور عبـد القـادر عبـد الجليـل، علـم اللسانيات الحديث (نظام التحكم وقواعـد البيانـات)، دار صـفاء للنشر والتوزيع، عمان. الأردن. ط1، 2002، ص: 426 . 429.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

الاصلاح الاقتصادي

دراسة...د.مصطفى العبدالله

فن التعبير الكتابي
ودوره في الحياة العامة، وفي طرف من الحياة الإبداعية

د.عبد الكريم الأشتر- سورية

- 1 -

يحسن أن نتناول الموضوع من الزاوية التي يحددها المستوى اللغوي الذي نقف عليه في الكتابة: مستوى اللغة العام أم المستوى الإبداعي.

ففي المستوى اللغوي العامّ يكفي أن يلتزم المعبّر (الكاتب) قواعد اللغة العربية في النحو والصرف و"علوم الآلة"، كما كنا نسميها إلى زمن قريب، نعني: علوم اللغة المعتمدة، في أساس وضعها، على أصول منطقية.

والقصد هنا: الاكتفاء بمستوى اللغة الذي لا تكون للمكوّنات الأسلوبية فيه قيمة مستقلة، إذ لا يزيد دور اللغة فيه على كونها أداة توصيل. والمؤدي فيها (الكاتب) ذو غاية نفعية، هي الرغبة في توصيل مؤدّاه ومن ثم يكون من تمام صفاتها: استواءُ الدالّ (اللفظ) ووضوح الدَّلالات (المعاني) والتزام المألوف فيها(1). ويكون الكلام غير بعيد من دلالات المعجم. وينطبق فيه الدالّ على المدلول، دون أن يمنع هذا من استعمال الكنايات ذات الوجه الحضاري في المواقف الجافية (من مثل: الغائط والحرْث والرَّفث والملامسة والمباشرة) على نحو ما توضحها كتب اللغة والمعاجم نفسها.

والأسلوب، في هذا المستوى اللغوي، أسلوب تقريري مباشر تقريباً. وإذا كان لا بد من أن تكون له قيمة تعبيرية فقيمته في وضوحه(2) ومباشرته. وقد يكون للبساطة فيه ما يكون لها، أحياناً، من أثر في النفس متصل بالتزام الطبع، والبعد عن الصنعة والتكلف، واستواء التعبير وألفته. وغاية ما يلزمنا فيه، بعد استكمال الأداة، السهر على سلامة الفطرة، أعني: فاعلية القدرة النفسية التي تنشأ مع التكوين، بصورة نسبية، لدى الأفراد جميعاً.

في هذا المستوى، مثلاً، تقع كتابة التقارير التي يكتبها المسؤولون في المؤسسات المختلفة عما وكل إليهم من التبعات. وقد يضطرون إلى رواية حادثة من الحوادث يقتربون فيها من نقل صورة قصصية دون أن يكونوا كوّنوا، قبل كتابتها، فكرة أولية عن تقنيّات السرد وصفات الحوار وتصوير الشخصيات. ويكون وضوح المؤدّى (المقصد) في ذهن مؤدّيه (الكاتب)، هو الركيزة الأولى في وضوح أدائه اللغوي.

فحتى يتضح المؤدّى لا بد من أن يتضح

المعنى الكلّي في فكر المعبِّر، ليعود المؤدّى إليه، وأفضل ما يفعله: أن يتبع منهجاً عملياً مبسَّطاً ذا ثلاث نقاط: يقدّم فيه، أولاً للمعنى الكلّي تقديماً يكفي لشرح الدواعي التي دعت إلى كتابة التقرير، وتوجيه اهتمام المتلقي إليها، ثم يتبعه، ثانياً، عرض لجوانب المؤدّى. ثم تقوم الخاتمة، ثالثاً، بتوجيه النظر، مرة أخرى، إلى جملة مقاصد التقرير.

وقد افترضنا هنا سلامة التكوين اللغوي العام الذي يفي بحاجة التعبير، التماساً لوضوح المؤدّى في ذهن المتلقي. فإن وضوح الدلالة يكون دائماً في صحة الدالّ (اللفظ)، ودقته وحسن التعامل معه في قواعد تركيبه، مثل: البيان عن الأعداد والمعدودات في حال إفرادها وتركيبها، وما يلزم أن نراعيه فيها، في حال المطابقة والمخالفة. ومثل الملحقات بالمثنى (اثنان واثنتان وثنتان، وكلا وكلتا حين يضافان إلى الضمير). والملحقات بجمع المذكر السالم (بنون، عالَمون، ذَوو، أولو، أهلون، علّيون، أسماء العقود) والأسماء الخمسة واستعمالاتها الصحيحة، ومخاطبة المؤنث والقاعدة فيها (ثبوت النون وحذفها) وهمزة القطع في الأسماء (عدا: اسم، وابن، وابنة، واثنان، واثنتان، وامرؤ، وامرأة) ومثل الأفعال التي وردت مبنية للمجهول (عُني، استُهتر، زُهي علينا، فُلج، جُن، أُغمي عليه، امتُقع لونه، هُرع، احتُضر، اختُصر، مات شاباً).

وهذا ومثله يقود إلى ضرورة مراعاة ضبط بعض الوحدات (تشكيلها) في العربية، في مواطن اللَّبس على الأقل، إذ يُهمَل فيها تجسيد الصائتات (حروف الحركات في الفتح والجر والضم)، ويقتصر التجسيد على الصوامت(3) أعني الحروف الساكنة، والقضية، في النهاية، متصلة بمسألة الإعراب (تغير حركة الحرف الأخير في الكلمة بتغير موضعها في الجملة).

فإذا تجاوزنا قواعد النحو لزمتنا العناية بقواعد الإملاء والوقوف على بعض مسائلها، مثل: الألف الفارقة، وكتابة الألف الليّنة (بالألف الممدودة أو الألف المقصورة، والشذوذات فيها، على مثال: العُلا، الحجا، موسيقا، استحيا، بُخارى) وكتابة الهمزة في أول الكلمة وأحوالها، والهمزة المتوسطة، والأخيرة (على مثال: جزءان وعبئان، وملجآن، ودفئاً) والعدد المضاف إلى المئة: (خمسمئة مثلاً).

ويلزم التنبيه إلى أن صورة الإملاء في مفردات القرآن الكريم لا يمكن تجاوزها، بصفته نصاً مقدساً لا يتعاور إملاءه التغيير (كتابته متأثرة بالنبطية والسريانية كما يقول بعض دارسي الساميّات)(4).

على أن هذا ومثله ينتهي بنا إلى ضرورة مراجعة أساليب تعليم العربية، نحواً وصرفاً وإملاءً، ودراسةِ الصعوبات التي يعاني منها أبناء العربية، وتذليلِها بجرأة ووعي والتزام، نفيد فيها من شتى معارف العصر وأجهزة إيصالها. إذ إننا لا نزال نكظّ أذهان أولادنا ونركبها في مسائل إجرائية صغيرة جمدنا عليها بحكم الألفة (كتابة ألف "ابن" مثلاً، وكتابة النون أو الألف المنصوبة في "إذن"(5)، وإضافة الألف في لفظ "المئة" لمنع الالتباس في موضع الهمز).

وتأتي، بعد هذا، الإحاطة، على نحوٍ ما، بالدلالات الدقيقة البالغة الرهافة، في مفردات اللغة الغنية غنى مذهلاً نحتاج معه إلى مراجعة مستمرة لكتب المعاجم واللغة، مثل كتاب (فقه اللغة وأسرار العربية)(6) للثعالبي، الذي يلمّ بجملة كتب اللغة لعصره (القرن الرابع والخامس للهجرة)، إن من الأمنيات الغالية أن يُنخل هذا الكتاب الرائع وتستخرج منه (في كتاب صغير يكون على مثال الكتب اليدوية (Manuel) طوائفُ المفردات القائمة الصلة بواقعنا، وتَفْرُق دلالاتُها، بين صور

العادات والأحداث والأعمال والألوان والأزمنة والأمكنة والأشكال والهيئات والأعضاء والحركات. حتى إذا احتاج المعبِّر أن يكتب، مثلاً، تقريراً في اعتداء وقع بالضرب، وجد المفردة التي يتحدد معها موضع الضرب (الرأس "صَقَعَ"، أو الصدر "وكَزَ ولكَز"، أو الوجه "صَكَّ")، وتتحدد أداة الضرب (اليد أو السوط "مَشَق"، أو العصا "نَسَأَ"، أو السكّين "وَجَأ"، أو الرمح "طَعَن")(7). ولو احتاج أن يصف عيباً في لسان أحدهم، لم يخلط بين "الفأفأة" و "اللجلجة"(8). ولو وصف ماء الفم فرّق بين "اللُّعاب" و"البُصاق"(9). وفرّق في تقسيم الأنوف بين "الأنف" للإنسان و"الفِنطيسة" للخنزير(10)، وبين "المعدة" للإنسان، و"الحوصلة" للطائر. وفرّق بين "أجهش وأعول" في درجات البكاء، وبين أن "تغرورق" العين بالدمع أو "تهمي" به(11).

واستخلصَ من الكتاب، إلى جانب هذا، فوائد لغوية دقيقة يحتاجها كثيراً في التعبير عن حاجاته، مثل: ما يؤنّث من الصفات وما لا يؤنّث، أعني: إهمال التاء في تأنيث صفات تخصّ المرأة (حامل، فارك، عانس، حائض).

وما يستوي فيه المذكّر والمؤنث: "فَعول" التي بمعنى "فاعل" (ضَحوك، وَلود، صَبور، حَنون) وفعيل التي بمعنى مفعول حين تقترن بالموصوف: (امرأة جريح). وما كان على وزن مِفعال (مِهذار، مقدام).

ومثل اشتقاق نعت الشيء من اسمه عند المبالغة فيه، كأن يقال (صديق "صَدوق"، وظلّ "ظَليل"، وحرز "حَريز"، وداء "دَوِيّ"). ومثل: أسماء النبات في نموّه، من البداية إلى النهاية، ("بأرض"، إذا سكَنَ، وَجميم، /إذا تحرّك، وَعَميم/ إذا عمَّ الأرض)(12). وأسماء الداء في مراحل تمكّنه من الجسم ("العياء" إذا أعيا الأطباء، و"العُضال" إذا كان يَزيد، و"العُقام" إذا كان لا دواء له، و"المُزْمن" إذا استعصى على الزمن). ومثل: التفريق في الوصف بين ألفاظ العموم والخصوص، والتفريق بين أصوات الحيوان (الخوار للبقر، والثّغاء للغنم، والصنيّ للفيل، والقُباع للخِنزير، و"الصفير" للنسر، و"السجع" للقُمرى /من الحمام/ والزقزقة أو السقسقة "للعصفور"، و"النعيب" للغراب و"الفحيح" للحيّة و"الصرير" للجراد، و"النقيق" للضفدع(13)، وأسماء الدم النازف من أعضاء الإنسان ("الرُّعاف" من الأنف، و "المُهجة" من القلب) ومثل: السواد في الأشياء حين يشتدّ فيها (فالليل "داج"، والسحاب "مدلهِمّ"، والشِّعر "فاحم"، والفرس "أدهم"، والعين "دعجاء"، والشفة "لعساء" أو "حوّاء"، والوجه "أكلف"). ومثله البياض في الأشياء حين يشتد، وصفات الألوان حين تشتد (الأسود "حالك"، والأبيض "يقَق"، والأصفر "فاقع"، والأخضر "ناضر"، والأحمر "قان")(14).

إن مثل هذه المراجعات في كتب اللغة ومعاجمها لا تهدي إلى تحديد المعاني فحسب، بل تجددها وتوسع أفق التعبير، وتفتح له أبواباً تحفز خيال القارئ، وتُكسب التعبير سماتٍ أسلوبية تثير إحساسات قوية تدعوه إلى أن يحسن قراءة الكلام والنفوذ إلى معانيه المحتجبة، وتقفه أمام النص، يقرؤه كما يقرأ الوجوه والحركات والصور.

ثم الاحتفال في الكتابة بأدوات الترقيم، في أي مستوى من مستويات الثقافة يقف فيه المعبّر. إن هذه الأدوات ليست علامات مجانية، بل هي رموز ناطقة بمعانيها. فالنقطة تنوب عن قولنا للقارئ، وهو يقرأ الجملة في النص: "قف هنا، إن هذا الجزء من المعنى العام اكتمل"! والفاصلة تنوب عن قولنا له: "المعنى الذي نريده لم يكتمل، والكلام التالي معطوف على ما تقدم منه". وخط

الاعتـراض لتحديـد الفكـرة، وأقـواس التنصــيص المفـردة والمضــاعفة والمركّنـة للكـلام المنقـول أو المزيد أو المحتـرز منـه، وعلامـات التعجـب فـي مواقـف الانفعـال والتعجـب والـرفض، وعلامــات الاسـتفهام فـي مواقـف المسـاءلة والحيـرة الفكريـة، وهي كلها تفصح عن سمات أسلوبية تعين على فهم النص وتفسيره.

ويصــبح مــن اليســير، حــين يكتمــل الــوعي بمــا قــدمناه، أن ننتبــه إلــى مســألة خلــط الفصــيحة بالدارجــة الشائعة مفرداتُها وتراكيبُها، في بيئـة المعبّر.

وقد بدأت تطلع علينا هذه الأيام طوالع كنّا ودّعناها في العقود الأولى من القرن الماضـي، ليأس أصحابها من جدواها. وقد بنوا أقوالهم وما أتوه على آراء بعض المستشرقين (ولهم سبتا W. Sebta مدير دار الكتب المصرية أواخر القرن التاسع عشر، ووليم ولكوكس W. Wilcoks المهندس الإنجليزي في القناة)، من العدول عن لغة الكتابة (الفصحى) إلى المحكيّة الدارجة، في التعبير الكتابي، مهما يكن مستوى الفكر الذي نقف عليه(15). وسمعنا الصدى اليوم عند من يقول في المغرب العربي من بعض كتّابه الذين يكتبون بالعربية والفرنسية: "العامية هي لغة الحياة، والفصحى لغة اللاهوت"(16). وفيهم من "اختار العامية بنظرة المثقف"! كما قال، إذ إنها "ابنة شرعية للغة العربية الأم". ورأى في "خلط الفصحى بالعامية تجربة منفردة، ولوناً جديداً في الكتابة الأدبية"، دليل نجاحه فيه: أن نصّه "افتُتح به مهرجان المِرْبد في البصرة"(17).

من هنا تتضح الحاجة إلى تفصيح الفصيح من مفردات الدارجات العربية وتركيباتها(18)، والانتقال بحركتها إلى ساحة التطبيق العملي، على نحو ما كان كاتبنا، حسيب كيالي يفعل في مقالاته وزواياه وقصصه، فيبدو تعبيره ذا طعم خاص لا يخلو من نكهة محببة تقرّبه من مخالطة الواقع، وتقوّي الإحساس به، وتولّد فيه شحنات دلالية تقوي طاقته التعبيرية، دون أن يخلّ هذا، أي إخلال، بسعيه إلى توفير الالتزام بهُوية الأمة الثقافية الواحدة.

ويصبح من النافل، بعد هذا، التشدد في التنبيه على تجنب الكلمات الأجنبية في التعبير والكتابي، (على مثال: ويك اند، وميرسي، وسوري، Sorry، وماتينيه، وسواريه، وأوكيه، وباي... وأضيفت إليها هذه الأيام: الموبايل، أو السليلر)(19) تظرفاً أحياناً، وتباهياً أحياناً (من باب تعبد المغلوب للغالب)، ودرجاً على المعتاد أحياناً، ما لم يكن لهذا وجه يسوّغ استعماله. ويصبح من النافل أيضاً الإشارة إلى تجنب الكلمات المهجورة والملتبسة، وتجنب الإكثار من الجمل المعترضة والملتفّة والمسترخية الطويلة، و حشو الكلام، والكَلَفَ بقعقعات الألفاظ الفارغة، وبالجهرية التي تصدع الحسّ ولا تؤنسه.

ومرة أخرى(20)، نرى الحاجة تدعو إلى تكوين كتب مفهرسة (دليل لغوي صغير) يجمع طوائف من هذه الكلمات المفصَّحة من الدارجة، كما دعت الحاجة من قبل إلى تكوين مثل هذا الدليل لفروق الدلالات في الوحدات اللغوية المختلفة، في مجالات الحياة كلها.

على أن فضلاء نهضوا بتأليف بعض الكتب في ميدان تفصيح الفصيح أو تقويم الدارج في بعض اللهجات العربية، مثل كتاب الدكتور يعقوب الغُنَيم (ألفاظ اللهجة الكويتية في لسان العرب)(21)، وكتاب (عثرات اللسان) للشيخ عبد القادر المغربي، وكتاب (دليل الأخطاء الشائعة في الكتابة والنطق)(22) لإسماعيل مَرْوة ومروان البواب. وكتاب (الأصول العربية في العامية المغربية) لعبد العزيز بن عبد الله(23) ومقالة

شفيق جبري التي نشرها في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق بعنوان (بقايا الفصاح)(24). والحاجة تدعو إلى الإكثار منها، بأساليب تربوية مختلفة نسلك فيها طرقاً مختلفة: طريق الحوار، وطريق الحكاية، والتنبيه المباشر. ونزيد من اعتمادنا فيها على أجهزة الإعلام المختلفة وأجهزة الإيصال الحديثة، ومؤسسات التعليم، على اختلاف مستوياتها واختلاف مناهجها واختصاصاتها.

إن الذي يدعو إلى مراجعة أنفسنا في هذه المسألة البالغة الأهمية في الوقت الحاضر، متعدد الوجوه:

1. فمن الوجه الفني العام، نسعى فيه إلى كسب صفاء التعبير، وحفظ وحدته صوتاً وتركيباً وإيقاعاً، واستواء أثره في نفوس المتلقين، لاستواء دلالاته ولعجز الدارجة، بصورة عامة، عن الارتقاء إلى مستويات الفكر المطلوبة.
2. ومن وجه الصالح الفردي، نجد فيها دعماً لانتشار المنتَج المكتوب، في أي صيغة فنية كان، بدليل عودة الذين طمحوا يوماً إلى أن يكتبوا بالدارجة المحكية (وأقسموا ألا يعودوا عنها: لويس عوض بعد أن أصدر كتابه الأول بها وهو في إنجلترة) ثم ما لبثوا أن عادوا عنها سعياً إلى الفصيحة السهلة. وبدليل أن من نشروا فيها بعض نتاجهم ودعموا من أيّدهم فيه، لا يُقرأ اليوم ما كتبوه بها (سعيد عقل)(25)، وأن فريقاً منهم دعا إليها في وقت مبكر، ثم نسيها (أحمد الشايب مثلاً)(26).
3. ومن وجه الصالح العام: (وهو من أولى الوجوه بالحفظ، في المرحلة الهشة التي نحن فيها، وأحقها بالرعاية والالتزام) ففيه تقوية أقوى الروابط التي توحّد الضمير العربي (بحكم هذا الواقع اللغوي والتاريخي والنفعي) وتشدّه بعضه إلى بعض، وتحفظ له وحدة تراثه وماضيه، وعليهما تقوم قاعدة حياته في الحاضر والمستقبل معاً.
4. ومن ناحية المتلقي: نقوّي فهمه، ونوحّده، ونسدّد توجهه فيه، إذ يبعد أن يستجيب لتعبير يجهل ما تعنيه بعض مفرداته وتراكيبه بحكم تعدد البيئات العربية والاختلاف النسبي في الأنساق اللغوية، في الدارجات المحكية فيها(27).

وقد انتبه المكتب الدائم لتنسيق التعريب (في المغرب) إلى تأثير اللهجات الإقليمية في التعابير المحلية، في ديار العرب كلها، ورأى أن توحيد اللغة العملية يقود إلى توحيد الشعور والفكر فيها، ويقوّي وحدة الضمير(28).

على أن ما نقوله، على ما فيه من تشدد مشروع، لا يعني أبداً الاستهانة بالأدب الشعبي في صوره الفنية كلها (الحكايات، والأمثال والشذور، والأغاني، والمواويل، وأصناف الزجل، وقصائد الشعر النبطي، إضافة إلى الملاحم والدواوين الشعرية) إذ هو جزء أساس من الحياة الثقافية للأمة. ولا يعني أيضاً تجنب الاستشهاد بصور وأمثلة منها، إذا دعت الضرورة، بشرط أن نرفقه بشرح فصيح، فربما أعان هذا على جلاء حقيقة تاريخية أو واقعة أدبية أو تثبيت سمة فنية، تقوّي من تأثير الكلام في المتلقي، وتصله بواقع الحياة التي يحياها، وتمنح التعبير طعماً حيّاً يقرّبه من خبراته على الأرض، من ناحية أخرى(29).

ويصلح هذا الذي قلناه حتى الآن، في المستوى اللغوي العام الذي حددناه، لكتابة اليوميات أيضاً والمذكرات والرسائل، وكل ما تدعو الحياة العملية إلى التعبير عنه أو الكتابة فيه. ويمثل له مندور بالحركة في المشي، قياساً، في المستوى الإبداعي(30)، إلى الحركة في الرقص، وكل ما قلناه في الأداء هنا لا يكاد يرمي إلى أكثر من الارتقاء بلغته إلى مرتبة السلامة، دون أن يطمح

إلى تجاوز الأسلوب التقريري النفعي المباشر إلى تصوير الفكرة أو الإحساس بالأشياء في الآثار الإبداعية، باستخدام طرق الانزياح (Ecart) والمجاز المختلفة، ولا يخرج باللغة عن المألوف في فهمها واستعمالها(31). على أن من السهل أن ندرك أن خلق الصور الإبداعية في عمليات الخلق الفني لا تخلو خلواً مطلقاً من القصد النفعي. فذوق الجمال في الصورة قصد. والتعبير عنه قصد، ولكنْ بأسلوب خاص يجعل المتعة الجمالية وتغذية النفس بها وصقل إحساسها بما حولها، هو رسالتها الأولى. فإن الكتابة في أي مستوى إبداعي، هي، في البداية، استجابة لواحد من مثيرات الحياة بعد الامتلاء به، وهي، في النهاية، دعوة للمتلقي تقوي من إدراكه لبعض صور الحياة ومعانيها، وتصقل إحساسه وتحرك انفعاله بها.

ـ 2 ـ

ويتصل هذا المستوى اللغوي (الإبداعي) الذي يعلو على المستوى اللغوي العام، بالكلام على فن من فنون الأدب النثرية المختلفة، ابتداءً من المقالة والخاطرة وانتهاءً بتقنيات الفنون المركبة: الروائية بألوانها التاريخية والاجتماعية والسياسية والفلسفية، وفنون المسرح السياسي والاجتماعي والإنساني العام.

وما سبق أن قلناه في مراعاة التكوين اللغوي، في شتى جوانبه: لغةً ونحواً وإملاءً، يصدق هنا مع دراسة وافية للنقد العربي القديم، ومدارس النقد الحديث ومذاهبه، وصلتها بعلوم البلاغة والنحو واللسانيات النقدية، والإطلاع على النتاج الأدبي والثقافي، في ساحته المحلية والقومية والعالمية، والإفادة من التجارب والخبرات الذاتية.

على أننا نتوقف عند الخاطرة والمقالة، بوصفهما فنين من فنون الأدب، يتناولهما الخاطر مع الرسالة والمذكّرة والتقرير وتوجيه التعليمات والإرشادات والتفسيرات، وصياغة المواد الإعلامية العامة في الصحافة وفي الحياة العامة.

والمعروف أن هذين الفنين من فنون التعبير احتضنتهما الصحافة، في صفحاتها الداخلية وزواياها المختلفة، بصرف النظر عن ظهور المقالة في صورةٍ ما، ممزوجة بالحكاية، في تراثنا القديم، في ثوب (المقامة) أحياناً بخصائصها المفردة، وفي بعض كتب الأسمار والمواعظ والخطب المدوّنة في كتب التاريخ والأدب، وكتب أبي حيان التوحيدي مثلاً، (الإمتاع والمؤانسة، والصداقة والصديق، وأخلاق الوزيرين).

وفصول بعض الكتب، مثل رسالة سهل ابن هارون و غيره في (بخلاء) الجاحظ. ونصدر، في هذا الرأي، عن عدّ المقالة قطعة محدودة من الكلام، تُستوفى فيها فكرة أو يُعرض فيها رأي، أو يروى خبر أو تحكى حكايته. وتتصف، في المجلة، بتوافر جملة من سمات الجمال اللغوي، تشفّ صياغتها عن حساسية مفطورة وحيوية في التصور أو التصوير.

والمقالة الفنية اليوم، وفي رحمها نمت الخاطرة الأدبية، تنشغل بمجريات الحياة، على صعيد المعاناة العملية أو صعيد التأمل الفكري، ويختلط في معالجتها ما هو ذاتي بما هو موضوعي، وتصاغ اللغة فيها صياغة مرهفة قريبة من منافذ الحساسية الشعرية. وتبلغ حداً من المرونة يسع بعض عناصر الصنعة الفنية في الأجناس الأدبية الأخرى (انطلاقاً من اختراق الحدود بين الأجناس الأدبية من أيام شكسبير)(32)، تستعين بها على استنفاد الإحساس بالفكرة أو بحرارة الموقف، وبث الحياة في التعبير عنهما، مثل: صور السرد والحوار وتصوير الشخصيات من فنون القص، ومثل:

الصور البيانية ومعطياتها وحساسية الصياغة من فنون الشعر. ثم إنها تتطلب قدْراً خاصاً من الشفافية والنفوذ وحيوية الروح والميل إلى الفكاهة والسخرية، مع الاحتفاظ بجدّية النظرة الأخيرة إلى الأشياء، وقدْراً كبيراً من وضوح الرؤية، مع فاعلية القدرة على الإيحاء الخفي، والقرب الدائم من ينابيع النفس الداخلية.

وتنفرد الخاطرة الأدبية ـ وقد نشأت في رحم المقالة الفنية كما قلنا ـ بشدّة تكثيف النظرة في الفكرة المطروحة، وبقدر أكبر من التركيز والنفوذ والقدرة على الجمع بين المفارقات.

والمهم، في الحالين، أن نجعل من هذا الكلام المنسوج من الخاص والعام، ومن القريب والبعيد، ومن الفكر والعمل، أثراً فنياً متماسكاً، مشدود الأطراف، سويّ الخلقة، مستساغ الطعم، قادراً على أن يشدّ القارئ إليه، يمتعه ويفيده في وقت واحد.

والمؤسف أن يذوي هذا الجنس الأدبي في صحافتنا اليوم، على ما أصابت من النمو في أنحاء وطننا الكبير عامةً. إن أكثر ما يكتب في صحافتنا اليوم، مما ينسبه أصحابه إلى هذا الجنس الأدبي، منحول النسب، مقتصر على شؤون البحث والدرس، يهتم بالجانب المعرفي وحده، ويغفل عن الجانب الفني. لغته مسطحة، قد تملك قدرة التعبير ولكنها لا تملك قدرة الإيحاء، والارتقاء إلى المستويات اللغوية والجمالية الأسلوبية العليا التي تتجاوز قدرة التعبير الوقتي عن حاجات الفكر. قطع نثرية محدودة تنطفئ قيمتها الأدبية بانطفاء اليوم الذي كتبت فيه. ولنذكر هنا أن المازني والرافعي كانا نجمي الكتابة المتفردين في الوفاء بخصائص الكتابة في هذا الجنس، من جيل الرواد في القرن الماضي (صندوق الدنيا مثلاً، ووحي القلم).

إن توافر القيمة الفنية في هذا الجنس الأدبي، مثل سائر الأجناس الأدبية، يتأتى من الجمع بين جمالية الشكل في أسلوب المعبّر الخاص: اختيار الدوالّ وصياغتها الموحية، وبث موسيقا النفس وحرارتها فيها، وطرافة المضمون، دون أن يعني هذا أدنى الفرقة بينهما، فالشكل فيها وفي كل شكل تعبيري فني، هو صوت المضمون، والمضمون هو روح الشكل(33). والمتعة في الفن يكوّنها الذوق والوجدان والفكر مجتمعة. يصدق هذا، في نسب متفاوتة، على فنون الأدب كلها شعراً ونثراً. وليس يعني قولنا: إن الشعر يؤدي وظيفته عن طريق المتعة الفنية، غير ما أعنيه هنا، إذ إن إرهاف الإحساس وتحرير الروح وصقل الوجدان، يتم عن طريق اللعب الفني باللغة.

وما يصدق على المقالة والخاطرة، في الصورة التي حددناها، يصدق على الرسالة حين تكتب بهذه الروح، فضلاً على ما يزيد فيها من مساحة الإحساس بالحرية، إذ تنطق النفس، في نجوة من المراقبة، بما قد يتعذر النطق به ووجدان المبدع معباً بحضور المتلقي، مهما توارى عنه.

وفي أدبنا الحديث لفتت الرسالة، بصفتها جنساً أدبياً، انتباه فريق من أدبائنا. برز منهم الرافعي في (أوراق الورد). وجمعت بعض الرسائل الخاصة: مثل رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان (وقد أثارت جدلاً عريضاً دار من حول التوقيت)، ورسائل قليلة لجبران(34) وماري زيادة(35) وغيرهما. وقد تكشف هذه الرسائل خفايا وقائع كثيرة انطمس أثرها أو بهت في حياتنا الأدبية، إضافة إلى جماليات التعبير المتجلية في طاقات النثر فيها وموسيقاه الداخلية الخفية.

والرسالة، مثل المقالة، تسع الاستعانة بجوانب من تقنيات السرد والتصوير الشعري، على نحو يجعل منها جنساً أدبياً لم تُسْتَغَلَّ طاقاته استغلالاً مواتياً إلى اليوم. وأحسب أن المذكرات أو اليوميات حين تكتب بهذه الروح، تتجلى فيها الخصائص نفسها، إلاّ أن الحرية هنا تكون في حدودها شبه

النهائية، إذ ما يزال يساور كاتبها الإحساس بإطلاع الآخرين عليها في نهاية الأمر.

***

كنا أيامنا، نسمي فن التعبير الكتابي باسم (فن الإنشاء) Composition: Composition ويعني، في الفرنسية: تكوين كلّ مجتمع (أو جمع الكلّ) من المفردات المتفرقة Former un tout(36)، ويستدعي، كما قلنا، في المستوى الإبداعي: تجويد المهارات اللغوية، في اختيار الألفاظ الدالة على الأشياء وألوان الشعور والأفكار، وألوان الصور وطريقة بنائها وتركيبها إلى الحد الذي يصبح فيه للمبدع لغة خاصة يستولدها من إحساسه الخاص بالأشياء، تنطلق من المعجم ولكنها لا تعود إليه، في التعبير عن حساسيته التي فُطر عليها، وأغنتها وهذّبتها الخبرة والتمرس وتصفح التجارب الفنية المحلية والقومية والعالمية، من حوله، وقوة وعيه بانتمائه الذاتي إلى لغته وامتلاك القدرة على تطويعها وتقريبها من واقع الحياة التي يحياها(37).

وشفافيتها عن قدراته الذهنية والنفسية وعما هو جوهريٌّ فيه (الفكر والشعور)، شرطٌ حيويٌّ يجعل المبدع، في حال تحقيقه، يلعب لعبته الفنية وهو في أقصى حساسيته المفطورة والمنبثقة.

وينفعه، هنا الإطلاعُ على أحدث النظريات النقدية والانتفاع بها، إلى جانب الإفادة من الحقائق النقدية في بلاغتنا التقليدية والتيارات النقدية اللغوية الحديثة، إفادةً واعية، ترصد، في الظواهر الأسلوبية، ما تعنيه المقابلاتُ بين المفردات، في توافقها وتنافرها، من معاني الشك والتأكيد والإثبات والنفي والتقليل والترجيح، وما تثير في النفس من ضروب الإحساس بالراحة والتوتر والرضا والسّخط. وما تعني الأفعال المختارة والأسماء الجامدة، وما تعني الحقائق والمجازات وأنواعها وألوان الخبر والإنشاء (دواعي الذكر والحذف، والتقديم والتأخير، والأمر والنهي، والالتماس والتعريض... الخ). من معاني التباعد والتقارب، وما يتولد عنها من الشِّحنات الدلالية، وما يتجلى فيها من قدرات المبدع وطاقاته في الاستيلاء على حساسية المتلقي.

وينبغي ألا ينسينا هذا أثر التنمية الفكرية والفنية المستمرة في إغناء لغة التعبير وإرهافها، مثل الإطلاع على الثقافات المختلفة، بما فيها الأساطير وأنواع الفولكلور (Folk- lore) عند الشعوب كافة، وتتبع أحوال السياسة والاقتصاد والاجتماع، وزيارة المتاحف والمعارض، وحضور الحفلات الموسيقية.

***

الهوامش والإحالات:

(1) ثنائية الشعر والنثر للدكتور محمد أحمد ويس، ص29 و 158.

(2) أرسطو، في كتاب الخطابة، يعدّ الوضوح أهم سمات النثر في مقابل الغموض الموحي في التعبير الشعري.

(3) حاول طه حسين، منذ زمن طويل، تجسيد الصائتات في مقالة كاملة، كتبها، ووقّع تحتها اسمه: طاها ولكنه لم يعد إليها.

(4) شكري عياد . جسور ومقاربات ثقافية. بحث بعنوان (الألفاظ السامية في كتاب شفاء الغليل للخفاجي)، لعلاء القنصل، ص 278.

(5) (الصدى)، ص 64 وما بعدها.

(6) أخرجه في طبعة حديثة ممتازة، الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية (صيدا . بيروت) 1422هـ . 2002م.

(7) فقه اللغة وأسرار العربية، ص

230.

(8) المصدر نفسه، ص 151.

(9) المصدر السابق نفسه، ص 150.

(10) المصدر نفسه، ص 148.

(11) المصدر نفسه، ص148.

(12) المصدر نفسه، ص 331.

(13) المصدر نفسه، ص 244.

(14)المصدر نفسه، ص126.

(15) راجع تفصيلات كثيرة في كتاب (دعاة الانعزال في مصر) لرجاء النقاش، ص 68 . 124.

وانظر (فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية)، ص17 وما بعدها.

بحثاً بعنوان (العربية في مواجهة الواقع القائم)، ملحق جريدة تشرين الثقافي (مدارات)، دمشق العددان 161 و 162، بتاريخ 2003/12/20، 2003/12/27.

(16) انظر ما يقوله الكاتب الجزائري (كاتب ياسين): جريدة البعث، دمشق، العدد 11972، تاريخ 2003/1/9.

(17) كلام الكاتبة التونسية (ليلى المكي) في حوار لها مع محررة جريدة البعث الدمشقية (أمينة عباس): العدد السابق نفسه. على أن الكاتبة أضافت قولها في نهاية الحوار: "هذا لِحين أن أسلَّح بالقدر الكافي من فصاحة الفصحى".

(18) (فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية)، ص 24.

(19) تنفتح الصفحة هنا على قضية المصطلح وما نعاني فيه أفراداً كتّاباً وعلماء، في شتى الاختصاصات، وضرورة ملاحقته، في حال إقراره، في اتحاد مجامع اللغة العربية والأخذ به. وقد شاعت اليوم في تسمية الهاتف المحمول ما يقرب من عشر تسميات، في انتظار أن يعمل الزمن (وحده) على تصفيتها!

(20) انظر في الدعوة إلى تكوين لجان تعمل في إخراج هذه الأدلّة في النحو واللغة والمفصَّحات وغيرها: فواصل صغيرة ص 24 وما حولها.

(21) مركز البحوث والدراسات الكويتية . الكويت 1997م.

(22) دار الرضا للنشر . دمشق 2000م.

(23) آفاق ثقافية، ص 287.

(24) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 31 الجزء 4 (تشرين الأول 1962).

(25) ديوانه Yara وقد أصدره بالدارجة المحلية وبالحرف اللاتيني أيضاً، وطبعه في مطبعة خاصة استحضرها لنفسه: دعاة الانعزال في مصر لرجاء النقاش . ص 101 . وفي الكتاب صورة لغلاف الديوان.

(26) انظر مقالته (الأدب المصري، كيف يكون؟): نشرت في جريدة وادي النيل 1928م ونقلها الدكتور أحمد درويش في كتابه (أحمد الشايب ناقداً) ص 155.

(27) راجع ما يقوله رئيس معهد العالم العربي في باريس (دنيس بوشار) عن أثر تعدد اللهجات العربية، واختلاف أنساقها اللغوية، في تعلّم العربية: الملحق الثقافي لجريدة تشرين (مدارات) العدد 183 بتاريخ 2004/5/2.

(28) استطلع فيه آراء الأساتذة الجامعيين سنة 1966.

جريدة (العلم) المغربية العدد 6170، تاريخ 1967/4/14.

(29) فصل "المواويل الشرقاية" في كتاب (ألوان)، ص 135 وما بعدها.

(30) الأدب وفنونه . ص 28.

(31) ثنائية الشعر والنثر . ص29.

(32) الأدب وفنونه . ص 24 وما حولها.

(33) راجع كلاماً على وحدتهما في (الكتابة في درجة الصفر)، لبارت R. Barthes، ص 98.

وراجع في هذا إشارات متفرقة في (الخصائص) لابن جني.

(34) (الشعلة الزرقاء) لسلمى الحفار الكزبري. وسمعت من عبد المسيح حداد (سنة 1960) أن حوالي مائتي رسالة كان جبران أرسلها إلى السيدة ماري عزيز خوري، بالعربية والإنجليزية، موجودة في حوزة رجل اسمه نسيب طرابلسي: (أوراق مهجرية) ص97.

(35) صاغت الدكتورة ماجدة حمود، في شكل روائي جذاب، مجموعة الرسائل المتبادلة بينها وبين جبران، بعنوان (رواية الحب السماوي)، الأهالي للطباعة والنشر . دمشق 1997.

(36) الشفاهية والكتابية . ص 184.

(37) فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية. ص 24.

المصادر والمراجع(*)

ــ أحمد الشايب: مقالته (الأدب المصري كيف يكون) نشرت في جريدة وادي النيل، 26 ربيع الثاني 1347هـ = أكتوبر سنة 1928م.

أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشاكلة والاختلاف، وزارة الثقافة. دمشق 2002م.

أحمد الهواري: بحث (الألفاظ السامية في كتاب شفاء الغليل للخفاجي) للدكتور علاء القنصل.

ـالثعالبي (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل): فقه اللغة وأسرار العربية. تحقيق: ياسين ياسين الأيوبي. المكتبة العصرية. صيدا وبيروت 2002م.

. حسن ظاظا: كلام العرب (من قضايا اللغة العربية). دار النهضة العربية (بيروت)1976.

ـ رجاء النقاش: دعاة الانعزال في مصر (ابتداءً من ص 68ــ 108).

ـريموند بارت R. Barthes: الكتابة في درجة العنصر. ترجمة: محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري. حلب 2002م.

ـ عادل فريجات:آفاق ثقافيةـ مطبعة اليازجي. دمشق2003م.

. عبد الكريم الأشتر:

*ألوان: قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية. دار الرضا للنشر بدمشق 2003م.

*فواصل صغيرة في الفكر والثقافة العربية. دار طلاس بدمشق 2002م.

*رد على استفتاء الأمين العام للمكتب الدائم لتنسيق التعريب في العالم العربي (عبد العزيز بن عبد الله) جريدة العلم المغربية. العدد 6170 تاريخ 1967/4/14م.

*بحث بعنوان: الناقد اللغوي مصطفى ناصف. رمى إلى تصحيح مقاييس الحياة عبر تصحيح مقاييس النقد. الملحق الثقافي لصحيفة تشرين (مدارات) العدد 176 تاريخ 2004/4/4.

ـ كاتب ياسين: تعريف به وكلام له (نقلته: جازية سليماني) صحيفة البعث. العدد 11972 تاريخ 2003/1/9م.

. ليلى المكي. حوار في صحيفة البعث بدمشق أجرته: أمينة عباس. العدد السابق نفسه 11972 تاريخ 2003/1/9م.

ـمحمد مندور: الأدب وفنونه. معهد الدراسات العربية العالية. القاهرة 1963م.

ـ والتر ج. اونج Walter J. Ong: الشفاهية والكتابيةـ عالم المعرفة (العدد 182) شباط (فبراير) 1994م.

(*)اقتصر الجدول على أهم ما ورد ذكره في البحث، ورتبت كتبه وأبحاثه بأسماء مؤلفيها وكتّابها.

□□□

واحة الشعر

نشيد الغسق

شعر: غسان حنا- سورية

أنا
يا معجم الغاباتِ
أجمع أحرفي الأولى
وأحصي مفرداتِ الغيبِ والمجهول
في نَزْعِ اشتقاقاتي
وكلَّ تواشُجِ الأعرافِ والأعراقِ... في نسبي
وجيناتِ الضواري الهُوْجِ.. في شغبي
وبعض فضائل الأعشاب والأشجار.. في عَصَبي

أنا في معبد الغاباتِ ناقوسٌ من الرغباتِ
كلٌّ حين يقرعني.. سيُقرَعُ بي
وأسألكم:
أأنتمْ خمرة النارِ التي أترعتُها قَصَبي
وحين رشفتُها.. اندلعَتْ
وما أبقتْ على شفتين أعزفكُمْ
سوى شِلْوينِ من لَهَبِ
لأخشى أن يكونَ فمي
لجدولةِ احتراقِ الروحِ... مدخنةً
وعنفُ الشوقِ مروحةً.. لإضرامي

وأرضٌ...
كنت قد ألبستُها الأزهار أقداراً.. ستخلعُها
وآخر طفلةٍ وُلِدَتْ
أردُّ العين معطفها
فتغفو.. ثمّ تكبرُ.. ثمَّ تنساني

ومَن أهديتُه قلبي
ليُشعِلهُ على كَمَدٍ

فضمَّ خليعةً فيه
وأرداني

لموتي.. كلٌّ هذا الورد والترتيلِ
قُدّاسٌ من الذكرى..؟
أليس الدودُ في عطرٍ وتوشيحِ؟
ودونَ العطر والتوشيحِ والذكرى.. سيرعاني

وحين الترب يغمرني
أيبقى الوردُ فوّاحاً على النسيانْ؟

وحين يغادر الأحبابُ والأهلون مقبرتي
أناح الوردُ أم ناحوا
أم ابتهج الردى.. سِيّانُ

ألا أنثى على الأيام والأحزانِ
تُغْليني على ذنبٍ
وتُعفيني من.. الغُفْرانْ
ألا أنثى تُوَحِّد حين أسفكني بها عشقاً
ملاكَ النور والشيطانْ
سأذنبُ .. أو سأذنبُ.. أو.. سأذنبُ
كي أُذيبَ الأرضَ بالأنثى
فأحظى نعمةَ التثليث بين اللهِ.. والإنسانْ

أتلكَ نهايةٌ تختارُ إطلاقاً لمسرحها
شخوصاً فوق قامتِها
حواراً آسِرَ التجريدِ
في جَدَلٍ من الأنوار يستجليه سَرْمدُها؟

أأبقى زاهياً انداحُ من ولهٍ بلا رَفْضٍ
إلى ولهٍ على رَفْضٍ
إلى رَفْضٍ على رَفْضٍ
ومن ظَبْيٍ/ يسابق موته خوفاً
إلى ظبيٍ/ تجاوزه فأرداهُ

أأبقى مؤمناً يُشقيهِ في التمجيد.. تقواهُ
وتبهجُهُ خطاياهُ
على غسقٍ
أراني غائصاً كالنوم في أجساد من رقدوا
أراني هاذياً كالموتِ في أرواحهمْ خدراً

أفتّشُ في طفولتهم عن الزيت الذي
قد فاضَ فيه الله.. وانسكبا
وأشعَلهُمْ ليبتدئوا به الأيامَ.. وانسحبا

على غَسَقٍ أرى أقدامَهُمْ رقَّتْ لها الأفلاكُ أنديةً
فإنْ قفزوا بها سُرَّت
وفَرَّتْ عن مطاياها
وما خدشوا لها خدّاً
ولا هجروا مُحَيّاها
كأنَّ المطلقَ المشلوح خَلْفَ الغيبِ.. رجّاهُمْ
ليلتمسوا له الهَفَواتِ.. تحريراً
ورجّاهُمْ

ليلتمسوا له السَكَراتِ.. تبريراً
وتسعدُ فيهمُ الغاباتُ.. إيماناً
بأنْ أبدانهُمْ غَرْسٌ لأيْكٍ ساحر الأطوار
زَهْرٍ ناثرٍ ذهبا
بلا ملكيّةٍ إلا صفاءَ الروحِ
أو سفراً على عرباتِ أحلامٍ
تغشّاها أميرٌ
ليس من رِقٍّ بدولة عشقه الأبهى

يقينا.. لو درى الأطفالُ أنَّ غبارَ أرجلهمْ
ليرفض أنْ يُرصّعَ شهوة التيجانِ..
ما كبروا
ولو يُعْطَون تبديلاً خمائرَهُمْ
لكانوا..
كلما ازدادت بهم أعمارهم.. صغُروا

تنادَيْ يا خطايانا
إلى رُجْعَى عجين الكونِ
صلصالِ البدايات
الهُلامِ الرؤيويّ الـ كانْ
لا وجعاً.. ولا ندماً.. ولا أحزانْ..

إلى حوّاءَ لا تفّاحةٌ أغْوَتْ
ولا جسدٌ عتلناهُ
عقابَ الإثمِ والعصيانْ
ألسْنا قد ظلمْنا الله حين دماؤنا سالَتْ

وكان الناحرَ الإنسانَ في أعماقه..
الإنسان..؟

أنقضي العُمْرَ كفّاراً وتوّابين
أحراراً ومسلوبينَ
حُكّاماً ومحكومين
منّا تُمَّحى كفاهُ
منّا يُمَّحَى جلداً
ومنّا ذاب في جَسَدٍ
وما ذابت به آثامُهُ الأعصى على الغُفْرانْ
على غَسَقٍ
أرى أرتالَ قديسينَ ليسوا من قُضاةِ الأرض
في أيديهم سُوَرٌ من الأعنابِ والنسْرين
ليست من شرائعها
وليسوا من فراعنةٍ
تحنّطَ فيهم الطاغوتُ في أهرامِ أجسادٍ من البؤساءِ

كان القهر حنّطهُمْ

أرى سُجَّانَ وجهِ اللهِ
نزّاعوه عن ألقٍ وتجديدٍ
ولو قدروا لكُمَّ البَحْرُ
كُفَّ العِطرُ
شاهَتْ زهرة الجلنار
واقتيدَتْ مراعي السفح والغدرانُ
كي تُقْصَى عن الرعيان في مثوى معالِفِهِمْ

وفوق مذابحِ عُقِرَتْ ظِباءُ الروحِ
خوفَ تجرؤِ التفسيح أنْ تُرْخي ضفائرها
وتشهَرَ بَرْقَ رغبتها
فيخطفها النقيُّ، العاشقُ، الوثّاب
فوق قبائل الأسوار والشهواتِ آثمَةً
يعانقها بحفل تبادُعِ الخلاّقِ والمخلوقِ
ما إنْ ينتشِ حتّى يتَوّجها.. مليكَتُه
بلا عرشٍ/ سوى فوضى فضاء العشق
طوبى العشقِ في تهريف.. فوضاه

على غَسَقٍ
شغوفاً أجتلي الغاباتِ
أستهدي بهاءِ تناقضِ الأشجارِ والأعشابِ
في لوحات وحشتِها ودهشتها
أدوّنُ في بيان الفتكِ
بهجة طائرٍ مُعْفىً من الأنياب والزلزالِ
حسرةَ طاردٍ قد عافَ عن رَغْمٍ ... فريستَهُ

وفي الأفعى
رشاقةُ قدّها اللَّيّانِ
حكمةُ كاعبٍ تنثالَ في ثوبٍ
إذا خَلَعَتْ.. تُخلِّعُ حَبْكَةَ الأوصالِ
صار البدءُ خاتمةً
وآلتْ عقدةُ التكوين.. لاضمحلالْ

وفوق موائد الأنمال أرغفةٌ مباركةٌ بقدسِ الشمسِ
قد جمعَتْ فُتَاتَ البيدرِ الملمومِ
واختزنَتْ لفصلِ البرد والأمطار ما طرحَتْ مناخُلُهمْ

وما زربَتْ قراطلهمْ
وما أخفَتْ شقوق الأرضِ كُرْمَى النملِ مجتهداً

قوافلُ لا تملُّ النّقْلَ والتعتيل
حتى تحفِلَ الأوكارُ والأنفاقُ أغلالاً

فيأتي
لو أتى كانونُ عربيداً
يُولوِلُ في جهاتِ القلبِ
وهي قريرةٌ في الدفء ترفو عُنْقَ جوربها
وفي الغابات أفيالٌ
تحاشى أن تدوس معاقلَ الصيصانِ
من نُعْمَى وداعتِها

وإنْ داسَتْ على ظلٍّ
لسال الظلُّ كالسلسالِ
أو هَمَّت إلى نهرٍ
لأجهش بالبكاء النهرُ
قاطرةٌ نذللها لنعبُر محنةَ الترويع والأوحال
ترقص في مهازلنا

وتسقُطُ من ضحايانا
شهيدةَ قرنها العاجيَّ
عفَّ الدودُ عن قتلٍ وترويع
وَعلَّتْ حُزْنَها الأرضُ التي شاهَتْ
على أيدي قراصنةٍ وهُتّاكٍ
ولو ملكَتْ لما أهدتْهُمُ الأوطانَ
أو وهبتْهُمُ الأبدانَ
أو كانت لنا.. قبراً
هنيئاً يا رقيقَ الطيرَ
يا قيثارةَ الآفاقِ
يا سَفَراً تجاوَزَ زحمةَ الغاباتِ
لَهْوَ الشمس بين الريشِ بالألوانْ

كأنَّكَ تنسُجُ النسماتِ قشَّ الدفء
في نولٍ من التطريب
فوق معاطف الأغصانْ
وديعاً.. دابغاً بالفجرْ..
لا تنهدُ من علياكَ كي تقتات أشلاءٌ
فيهوي من جبالِ الريح قصرٌ من فضاء النّسرْ
غريباً.. يا مدارَ الكشفِ
اقرأ فوق راحلتي كتاب العشبِ
ومْضَ الرعشةِ الأولى
مدىً
قفراً
نخيلَ العشق
نجماً من مطاف العين
نبعاً من مَخاضِ الحبر في ريحانةٍ
هلَّتْ بها الآياتُ والأورادُ

قُرآناً من التطريبِ
فجر الطُهْرِ نزّالاً على الآمادْ

وَحْدَةَ ناديات العشق
والإيمان
والإلحادْ

❑❑❑

وجع القصيدة

شعر : محمد ضمرة- الأردن

من أين تبدؤني القصيدة!
من أين تمسكني
وتطرحني على ورقٍ
يحن إلى انبعاثاتٍ جديدة
.....
من أين يا وجعي الذي؟
ستكتبني حريقاً
ما ترفق إذ رآني عابراً سبلاً
أراوغ فوقها حفراً
تشاكلني خصوبتها بجمرٍ
يستحث بغيظه الأوهى وقوده
.....
من أين تنزلني رفوفاً؟
من حروف عشّشت زمناً
على أغصان أزمنتي
وبثتها شبابيك البراءة
في ابتسامات تحوّم في الفضاء
وراء أمنيةٍ بعيدة
.....
فتعود ثانية تساكنني
وتملؤني رحيقاً
طيّب الأركان
في كهفٍ يشكلني سماءً
ظلّلت ببحورها نخلاً
سما زهوراً
وأحنى للندى حباً جريدة
.....
هي غيمة فوقي
ومن حولي ضباب
هابط درجاً
تغامزني بطلتها الشفيفة
تستفزّ تعفّفي

لأعير شهوتها انتباهي
أو تثير تولّهي
في راحةٍ
حيناً تمسد رغوة الأمواج
من غضب
وأحياناً تمشّط غرّة الأشجار
حين تنام واقفة
بليلٍ شنّ رغبته سواداً
جنّ واستقوى جنوده
.....
من أين تبدؤني؟
وقد سبقت خطاها الباب
والتفت بوفرتها
على شفتي تقرؤني
تحاورني
فأخفي دهشتي بحضورها
وأميل عكس تحفّزي
مستعصماً
خجلاً بجرأتها
جريئاً في التّمتع
لاستدامة نار رغبتها الشديدة
....
ويهزّني وقت
تجرّحه الرغائب
مثلما سيفٌ تجوّل بين أضلاعي
فيُسقطني دُوار
هزّ أعضائي
على نصل التردّد
حينما أشتمّ رائحة الغَواية
قبل أن أمشي
إلى ضعفي
وألقي جثتي فوق السرير
لكي تغازلني مفاتنها
كما شاءت بومضتها العنيدة
.....
هذا أنا
أسلمت نفسي بهجة لوضوحها
تختال عاشقة
يسابقها الحضور إلى حضوري
وتغطّني فرحاً
فتنثرني نجوماً
فوق أهداب السطور
هذا أنا وحدي
تطارحني الكلام
فليس يعصمني سوى بوحي
وما أسررت في الماضي الأسير
وتغطني هوساً
فتنضج زهوتي
وأحط عن ظهري مراراتٍ
تكابحني الخلاص لكي أريده
.....

هذا أنا أسلمتها نفسي
لتبدأني لحوناً
بثّها وتر تشكل من ضيائي
تدنو لتقتنص الأيائل
كلما عبرت بذاكرتي
تفتّش عن طفولتها
وتوغل في تشنّجها
لتسكبني حنيناً من إنائي
وترى جراحات الطفولة مسرحاً
فتضيء مشهدها نبيذاً
عتق الأقداح أياماً
وخبأها وراء ستائرٍ
حجبت بكائي
وتمسحني بأدعيةٍ
تهدهدني
لأرسم وجه من فرّت
وأبقت عطرها صوراً
تسليني بليلٍ حينما أخلو
كما يخلو مريد
سافحٌ شوقاً
تتنزّل بالنهايات السعيدة
......
أو تفتح الأبواب للماضي
تدفقّه عذابات
تَجرعّها الأوائل والأواخر
حينما انطفأت
مصابيح الدّنا ليلاً
وراح الناس يرتجزون ألقابا
مناضلة
فترهقهم صنوج
أرهقوا أسماعها زيفاً
وتغريباً
وترهيباً
وترغيباً
وكان هتافهم شططاً
فقلت الحق كلّ الحق
فابتدئي إذن مثلي مضاء
أو تنحّي جانباً عني
لأني قد ألفت شهادتي موتاً
وأنت بحبرك النوريّ
خالدةٌ بأحضان الشهادة
يا شهيدة

***

أجنحة للحظ

إليها حفيف المسرّات
يسري شغوفاً بكل الفصول
إلى صبحها في أعالي النشيد
إذا ما أطل من الأفق شالاً
يدلي عليها خيوط النجاة
إلى ذروةٍ في خيالي السعيد

تهز شجوني هزاً عطوفاً
لعلي أفتش عني وعنها
بماضٍ تولّى وراء البعيد
......
وما كنت في خضرة العمر
أجري لغير حياتي
التي قد أقامت لديها
نسيماً تخفّف بالشوق
روحاً تجسد في هيكل من غبار
ثوى في قميصي الجديد
فأشبكُ نفسي بكلتا يديها
تمسّدني بالكلام الربيعي
حتى أشققُ كما يُغلفني
ناعفاً صرة العطر
بين أريج الورود
.....
لها سدرة الروح
صفصافة الريح
زهو الجريح
إذا عاد من ساحة الحرب
عمري المكسّر فوق المرايا
لها ثرثراتي
وحلمي المدجج بالأمنيات
وبالوعد
والرعد
يذكيه برق
يمد جسوراً إلى نظراتي
في عبوري إلى فرح
عقني مذ حملت وجودي
ألملمهُ في يدي شظايا
وأغسله من قروح
تمادت عليه
وقد سربلته الخطايا
فمن غيرها قد يغيث؟
إذا ما انحطمت أمام المنايا
وصرت حطاماً
تنقيه بالنار
حتى تصفّيه مما يشوب
ويصبحَ بين أصابعها
للعشيقات نايا
هي العمر في سلة الوقت
أمسي
ويومي
وما بعد جرحي
كنوز البيادر في حمأة الصيف
ريش الخواطر
تحملني كلما أتلف الخط أجنحةً
أنبتها ريشة، ريشة
حول ظلي المديد
.....

ولي ظلها حين يأتي
على لجة الليل
مستخفياً بثياب الظلام
وتنشدني شكلها
ناعماً في رسوم الكلام
مروجاً من الفل والياسمين
سهولاً من الزيت
والتوت
أو دوحة في روابي المقام
تظل ملاكاً
أضاع طريق العلا والصعود
ولي مالها
من جلال الحروف
إذا حلّ فيها عبير المعاني
تثير بها رقصة الزار
روح الدنان
فتشربها رشفة رشفة
كي يبوح المكان
بسر المكان
هنا نحن والآخرون نيام
هنا العمر يورق
في عمره مرةً
ثم تجتاحه غضبة الوقت
يمحوه قهر السنين
ولا يتبقى سوى ذكره
كلما ناح في هجمة الليل
قلبٌ ذبيح
وكفٌ تسام
هنا نحن في طرفيْ كرة من تراب
وما بيننا غضبة الماء
من عهد نوح
وذكرى اليباب
ووعد سيأتي بوعد جديد

***

عزف الذبيح

لأبي إذا اعتكر الزمان
صفاؤه الأبويّ
والمعنى الصريح
ويظل منحازاً على قسماته
لون البراءة
والطفولة تستردّ فضاءها
في وجنتيه وتستريحِ
ولكل شيء عنده سرّ
يريه جماله من كل زاوية بصمت
لا يجرّحه التساؤل والشروح
وله هوايَ
ورغبتي القصوى لطلته
على فرسٍ تملّكها الحياء
وشطّ من ترويضها
النّزق الجموح

متهادياً ان جاءني
متأبطاً فرحي بعودته
من الأبعاد
حيث تنوء من ضيقٍ
من قلقٍ
إلى سَعةٍ
يراها حينما أجري إليه
وفي يديه أقلّبُ الدنيا
أقشّرها
كما يُبدي لساني
في اكتشاف الغيب
فهل لعالمي السحريّ مفتاحٌ لحوح
وأبي إذا يوماً تباطأ في الغياب
يُذيبني قولٌ يجرّحني
ويصهرني حروفاً
نارها في لفظها
. عد يا أبي
فالأرض ظامئة
وأنسام الهواء تفتّني زَغباً
وفي نفسي خَواء
صاح في جنباته الحلم الجريح
مالتْ على كتفيّ أثقال السماء
فرنّحت قدميّ
لكن ما انحنيت
وما أسفت
لغير همهمةٍ تهمّ ببث حسرتها
ولكن لا تصيح
وحبَسَتها وتراً يلحّنني
إذا ما انتابني حالٌ
ولا حال سوى قولي له
. عد يا أبي
فالوقت يتركني
وتنهشني المسافة
كلما ابتعد الطموح
فكأن قلبي كلما آنستُ قافية
يبشّرني بغيمٍ
أو تَسيل على مناديل الحكاية قصتي
وقصيدتي تختار موعدها
إذا ما سال لون الليل
إشفاقاً على وقتٍ
تشيّعه الجروح
أسفاً على زمنٍ أحالك شاحباً
متقصّفاً تحت السماء
ومِدية خانتْ يديك
وأنت تطرحني على جمر التراب
تحزّ أوردتي
وفي عيني أشكال الجنائز
في إطار الحزن ترسمها أصابع
لا تُشاكسها القروح
وأنا المسجّى تحت هيكلك العطوف

تظن دمعتي اليتيمة
نقطة للخوف
أو جزعاً من الإقلاع للأعلى
فألقيتَ الملامة نظرة
وخجلتُ من لومٍ
وجسمي فوق رغباتي طريح
وتركت أسئلة تدوخني
ووجدان تطوّح بيننا
فزجرتُ نفسي عائباً
إيّاك أن تتشربي ماء البحار
وتفضحي أعماق بنياني
وإن أدركتِ أسرار النبوة
فاشربي ملح السكوت
ولا تبوحي مثلما جسدي يبوح
وتركت أوداجي تحدّق في بريق
قد تصفّد في يديكَ
وقلت لي: لِمَ أحرن السكين
فوق الخيط
والشهداء كانوا بانتظار مشاهدي
ودمي يرفرف طائراً
يُلقي عليك تحيّتي
وغمامة بيضاء تحملني
ويصعدها نشيد الحبّ
ليس كمثله لحن يرقّصه المديح
يا أيها المسكون بالرؤيا
أنا ندِمٌ لأن الموت أجّلني
لأشهد حالتي مَيْتاً
على قدميّ يحملني الضريح
ويردّني صوتي
لأسأل أين أنت الآن
كيف تركتني
لأموت كل هذا الموت
من ألمٍ يسوق رياحه
نكد فسيح
. عد لحظة
فحكايتي الأولى تعاودني
وتوقظني فأصرخ هذه رؤياك
فاستجمع قواكَ
فعد إليّ فقد جمعت لك المِدى
وشحذتها في طاعتي
لتكون حاذقةً وماهرة
وقاطعة
فلن ترتدّ عن عُنقي
وسوف أكون مكتملاً
ليحملني على فرحي النزوح
فأنا لأمرك راغبٌ
وسريرتي عزفٌ تصاعد
. إنني الولد الذبيح .

***

فواصل الكلام

والطّور
وكتاب عزف الروح فاكهة
على وتر السطور
وحلاوة الإيقاع
في لغة تُسيل اللحن شلالاً
إذا ذابت من النايات
راقصة على عشبٍ
تغشّاه الندى ليلاً
فبث عطور شهوته
بأحضان الزهور
هيمانة تبتل بالأحلام
جارحةً صيام النفس
حين يحيك خيط أبيض
شال السحور
فأرى صباحاتٍ تضوئُني
على جبل تجلى سرّهُ فرحاً
بما واقعت من نغمٍ
يُطهّرني إلى يوم النشور
ويشدني قسمٌ لميقاتي
فأقسم بالذي قد رجُني عبقاً
تضوّع في مساحات الشعور
ما غافلتْ عينيّ زوبعة
تسلّل عصفها وهناً
يناوش هدأة الأوصال
أو يفري زغاب الطير
في عش الكلام
بل كنت أزلقها بحد بصيرتي
وسواي يستسقي بها وهماً
يزيّنه الخيال
كما يشاء له الظلام
مرّت بقسوتها على جسدٍ
تلبّسني حريراً مضغةً
وخلعته عني أثيراً
كي أطوف بهيكلي السرّي
أكواناً على بُسُط الغمام
مرّت عليّ وكنت مكتظاً بميراث النبوة
بانتظار الشعر
يبعثني حروفاً أينعت
لتمور مرجفة زوايا الأرض
تَحطمُ من تخلى عن نداءٍ
رنّن الأجراس
في حقلٍ تسيجه نواطير الصدور
لم يسمعوا قرع النهارات اللحوحة
خلف أبواب السهاد
دبت غَوايتُهم
فأسقطهم دبيب الشك
في زيف البصائر
حينما ضلت وراء خديعة
تنساب من ومض السراب

هيهات أن يتذوقوا طعم الوصول
بلا وصول
وبلا شفيع قد أراق حياته
فوق التراب
فليذهبوا مِزقاً
كما ذهبت بأمثلهم نهاياتٌ
تعجّل في تعفّنها الخرابْ
وليذهبوا في البعد أشتاتاً
ففي قلبي عيون تقنص الأبعاد
أبصر مَهبط الكلمات
حيث أكون محتشداً
بآيات العطور
نور يقدم هيئتي للنور
فتنزّلي بالرفق أيتها الوصايا
إني اكتملت لحمل ميراثي
وأكملت انحباسي
فوق مصطبة الخشوع
كما تريد وصيتي الأولى
لأرقى في هوايا
وهواي يشحنه التمتع بالذهاب
إلى نداء من أعالي الروح
لا يصغي له أحد سوايا
هذا أنا كلٌ بلا جسد
مصفّى من رحيق الشوق
يشربني حضوري
في رحاب التوق للرؤيا
فتصعقني البصيرة
أفرش الأعذار بالفصحى
لعل مشيئة تمشي
فتحملني خُطايا
نصبتْ لي النظرات أفخاخاً
فجزتُ البحر متكئاً على روحٍ
تنزل في عَصايا
فأدرت مفتاح النجاة
لأفلق الأمواه أبواباً
واعبرَ باتجاهي
لم تكن جهة تناديني
ففي قلبي جهات شقّقت صوتي
إذا ناديت أسمعه
يلبّي أو ألبّي
حيث أدنو من معيته
وقد أبقيت خلف الباب أعضائي
وما كانت تصوره رؤايا
ووقفت لا زمنٌ يحاسبني
وأحسبه
أراني في بهاء لا يؤرقه سناء.
فالنفس مشرقة بوقفتها
على درج اصطفائي
للعروج إلى رضىً أعلى
ليمنحني رضايا

وأنا ارتضيتُ
بما تسطّره على ألواح ذاكرتي
إضاءات النوايا
فقرأتُ فاتحة الخروج
على رماد الحرف
ثم نبذتُ من زَرَعَ الوقيعة
في الحقول مؤمّلاً حصد السنابل
من غَوايات الوحول
ولذاك يفضحهم خوار
كان يعزفه هواء
عبر أفواه العجول
فَلِمَ ارتضيت الصمت قهراً؟
يا ابن أمي بانتظار الوعد
في دربٍ تدنّسه الخديعة
واشتهاءاتُ الظهور
هذا إذن فصل
علت قيعانَه كُتلُ السراب
تُميل أعناق الظوامئ
نحو هاويةٍ يعمِّقها الذبول

فتبيّني يا عين فاصلةً
تُريح النفس في زمنٍ
تطارده انحدارات الأفول
وتبرّئي ممن أحالوا الدرب مقصلة
لذبح الأمنيات
إذا تبرعم شوقها أملاً
تجلّى في رؤوس الحالمين
وأطوي سجلاً فاض بالأوهام
والومض الكذوب
وكفكفي وجعاً تخثر
في ممرات العيون
هذا أوان الفصل
بين فواصل قتلتْ حروفاً
أو فواصلَ قد أضاءت أحرفاً
فوق السطور
وفي قلوب العارفين

❑❑❑

يوم الرَّب العظيم

نص: حامد بن عقيل- السعودية

1

هناك..

على قمَّة جبلٍ يشبه النِّهاية

جلسَ صبيٌ يتأمَّل المستقبل،

صبيٌ لا حصر له...

ينظرُ إلى الغدِ الماثل.

2

في الرَّقصِ كما في القبر لأوَّل شهقةٍ يصبحُ الحذاء / عِبئاً.

يقولُ القادةُ للجنديّ الوحيد:

هي ذي "هرمجدون".. فاخلع حذاءك قلبك.

3

"دانيال"، هل كان حظَّ "المتألم الحزين" أن يأتي بعدك؟

هل كنتَ تُخبِرُ تفاصيل القصّة للعابرين على أسرّة التاريخ بانتظام؟.

"دانيال" أيها النبيل

هل كان يعنيك ما سيحدث؟

هل كان يعنيك إلى هذا الحدّ؟.

4

العجوز الذي قضى بالزهايمر

العجوز الذي اشتدّ وهمُهُ في ممارسة رياضة الدّم

العجوز الذي نسج خرافتَه من سُرُج منازلنا العربيَّة

العجوز الذي مرَّن إصبعَه للضغط على فاتحة الموت

العجوز الذي قدَّس رعاة سِيناء القدماء كزنبقة،

العجوز الذي يتمتع بكل هذه الحِكم البلهاء الخبيثةِ..

نفق كجرذٍ متعفن.

5

في "يوم الرّب العظيم"

تتكسَّرُ "رجسة الخراب" كآمالٍ نتنة،
وفي هذا اليوم أيضاً
يبلغُ "الحزنُ" حدَّ النّصر
فلا تنتهي المعركة.

6

"نبوخذنصر" في "التمثال والحَجر"
"نبوخذنصر" في "الرؤيا"
"نبوخذنصر" في كلّ شيء يتجدّد.. ويحلم.
ولِمَ لا؟
أليست الرؤيا وطن الأفكار المستقبلية الوحيد؟!.

7

لا "أورشليم" هنا،
هكذا قالت عجوزٌ يهودية لبنيها.
كأنها كانتْ تدفعهم إلى الحليب..
وإلى الاهتمام أكثر ببقرتهم الوحيدة
كما أنها . ولا ريب . كانت تشجعهم على الدَّرس بأقصى حظٍ ممكن.
هي ذاتها التي كانتْ تبكي . فقط تبكي . عندما علمتْ أن أطفالها صاروا حطباً لليسوعيين!.

8

لا أريدُ من ابني أن يسألني عن سرّ ولعي بقميصِ أبي.
لا أريدُ منه أن يدفعني للاعتراف بأن القميصَ الذي قدّ / أن القميص الذي ألقي على

وجه نبوءة.. هو هو ذاته الذي سيرتفع على الراياتِ المختلطة بفرح النّسور
وعويل أمهاتِ الأعوام المقبلة.

9

"هكذا يجيء أيضاً مجيء ابن الإنسان"
على سحابة في السماء تتنزّل بقوّةٍ ومجد.
فليحذر "المختارون"
لأن الخادع والبريَّة لا تجيء في جوفها إلا بالخديعة.

10

أنتَ أيها المتلفِّعُ بصمتِك
قم وانظر أي الجهات يسكنها جبل "الزيتون".. ذو الوصايا المقدَّسة.
قم، إنها ساعة العمل بدأب.

11

بهدوء من فقدَ ساقاً في الحكمة
جاء التاريخُ مُضللاً.. ينشج.

12

ترثيك سهول "حوران"
"أرضُ مجيدو"
وبقاع الشرق حين تبني هيكلك الجديد.

13

نعيمٌ أنتَ أيها الصبي الذي يتمسَّحُ بالبِشْر
سرمديٌ وساكن،
وجهك بداية الضوء
ونهايتك بدء بروقٍ تهوي على نُهى الأحبار بخشوعٍ قاتل.

14

حين تتجه شمالاً
إلى اليسار من "بحر الجليل"
كن شاخصاً،
وبشكلٍ مستمرٍ وثابت
دغدغ جرابك المتحفِّز..
وقل: إني قادم.

15

هكذا أنتَ يا ابن الإنسان
ويلاتُك صنائعُ يديك..
يداك منك
وغدُك نوره سوادٌ مطلق.

16

اليقين هو بضعُ تمراتٍ من "بيسان" الجافَّة؛
ثم من جهة "فاران" توقَّع المزيد.

17

لا علم لي بإخوتي الذين ناصبوني العداء
هم يبكون أحفاد النور القوي
يلطمون في "النَّجف" وجوهَهم،
وفي "قَم" القريبة من الرايات السوداء لا يشاركونني صلاتي.
لا عِلم لي بما يفعلون من حياة الأمس
أنا، ذلك المنطلق في المضارع المستمر
الحالم ببهجةٍ كونيّة
المحب لإخوتي أيضاً.

18

وإذا تمضي وحدك أقول:
على المختارين أن يمشوا بعمق وخِفَّة على قمم الجبال
أن يكونوا هم
هم وإخوانهم والعالم فقط.

19

في كتب أطفالنا الكثير من السكون
وفي أعين الأمهاتِ "غذاء" فقط..
أما طريقتنا في غِناء أيامنا المتعثرة فهي طريقٌ تجعلنا نتوالدُ في القصَصِ بلا أطفال وبلا "غذاء".

20

تهوي الجبالُ في حضرة هذا السَّهل
الأممُ تتصارعُ كتنينٍ واحد فقط
ولا أحد يكتبُ التاريخ لأن قيامة "بني إسماعيل" نهاية مؤكَّدةٌ لبحار المياه المالحة.

21

يقظةً تحلُّ بروحي
قادمٌ من المستقبل.. أنا؛ وسحبُ الكون المتربصة بالخلاص الوشيك الفاقع وهو يمتطيها كحكاية.
هو أيضاً من يمنحها "المسك"
ويقتدي بأخيه الأصغر / الكبير
هذه السّحب توشك أن تأتيَ معي.

22

أيها النَّاس..

قراءة "الزيت" لا تفضي إلى "مجيدو"

ولا إلى الباب الموصد بانتظار الحِكمة.

فلندع "الزيت" جانباً

ولنبدأ في تحسَّسِ تفاصيلنا في عتمة الأمم.

23

تفزعني "سيولُ الهلاك"

فترتجُّ الأرض

ويتذلّلُ بنو الغرباء.. للفراغ.

إنها صلوات القدِّيسين تتجه شمالاً

شمالاً..

إلى حيثُ لا تبقى لأهالي "روما" ذاكرة تقيهم الزوبعة.

24

العاطلُ عن التوق يصمتُ الآن في مواجهة نضارته وينجزُ أملاً.

2004/2002م

* * *

****) شاعر وناقد سعودي.***

صدر له ديوان شعر من دار الجديد ببيروت.

ويعد مجموعتين للطبع.

يصدر له قريباً عن "شرقيات" كتاب "سيرة افتراضية".

❑❑❑

من اشتكى الوردَ
لغير الورد

شعر: أحمد كامل الخطيب- سورية

إن قلتُ غيرَ هذا
قد تلوموني
أو ألامُ من...؟
فأنا
منذ ولادتي
أحلمُ أن أغفو
على شوقٍ
لأصحو على جسد
ما أجملَ هذا الجسد!
ما أعبقَ هذا الجسد!
ما أشهى هذا الجسد!

ما أطيبَ العطرَ
في جسدِ الحبيبة
والقصيدة
والبلد!

تقول قصيدتي:
مِن البابِ الواسعِ
للسَّهل الفسيحِ
أدخل عالمَ قصيدتي
هادئاً
هانئاً
على البارِدِ المستريحِ

لا حواجِزَ أمامي
ولا ألغامَ
لا ثأر في عينيها
عينيَّ
ولا انتقامَ

دروبُها مرشوشةٌ
بالملبَّس والأرز

موشومة
بزغاريدِ النساءِ
بأجمل الزهر
وأشمخِ العزِّ

بالعسل المصفّى
داخلَ الشهدِ
بنهد لا يجاريه
ولا يباريه شمسُ نهد

مَن أفشى سرَّ الوردِ
لغير الورد؟

من زيّنَ الوردَ
بغير الوردِ؟

من اشتكى الوردَ
لغير الوردِ؟

مَن عطَّرَ جسدَ الحبيبةِ
جسدَ القصيدةِ
بالنور المعطَّر
بعطر اللوز
والودِّ؟!

تقول قصيدتي:
من يعشقُني
يعشقُ تراب البلد
من يعشقُني
يعشقُ كلَّ طيور البلد
من يعشقني
يعشقُ شجيراتِ
ونسيماتِ البلد

يعشقُ ماءَ
نقاءَ
سماءَ البلد

من يعشقُني
يتلمَّسُ
يتحسسُ
وجعَ
جرحَ
دمَ الشهداءِ
والفقراءِ
عصافير
وأزهارَ البلد..
الآن سيدتي
الآن يا قصيدتي
لن يلومَني

لن يلومَكِ أحدٌ
فكلما أذكركِ
يذكرني اللوز
وتخبو في قلبي الأحزان
فمن رحيق شفتيكِ
في شفتي
يولدُ الربيعُ
وتتوهُ الألحانُ

فلا الأنسُ
من بعدِ خمرتهم أنسٌ
ولا الجانُ
من بعد صحوتهم
جانُ

زمان وصلٍ
وصلناه تماماً
كما وصل النهارَ
بالليل
خالقٌ
مبدعٌ
فنّانُ

ومن وفيَّ عشقكِ
لوافي عشقيّ
من أجل عينيكِ
لأجل عينيكِ،
تشرق الشمسُ
يطلُّ على الكونِ
نيسانُ
وفي حبي
وحبي لسرٍّ من أهوى
ما هنتُ
ولا تهتُ
ولا العاشقاتُ الواثقاتُ
تهنَ
وما هنَّ
وما هانوا

حواسي وحدسي
طريقي إليكِ
فإن لم أبغكِ

فلا كنتُ
ولا كانوا

سيدتي
إن عصرَكِ
فخرُ العصور
وربيعَ زهركِ

زهر ربيعكِ
موطن
موئلُ
حجةُ البخور
سيدتي
كلُّ الغصون تعرفُ
أن غصنَكِ
أنضَرُ وأمتنُ الغصون
وأن تشرين
شهرُ عشقكِ
شهر الهوى
والنوى
شهرُ الجوى
تاجُ الشهور

وتعرفُ أن نيسانَ
ابتسامةُ ثغركِ
يا فلةَ الثغور

سيدتي
لا تستوي الشهور
والدهور
والعصور..
فلحريقكِ
وبريقكِ
لشهيقكِ ومزارك
الأرضُ
النجومُ
السماواتُ تدور

فلا تؤرقي لياليَّ
لا توقدي النارَ
في رمادِ صافي
وغافي
وشافي أمانيَّ

–يا أغلى الناس –
لا تطيّري الشرر
من بؤبؤ عينيكِ
لنوافذِ خافقيَّ

لا تهيجي صدركَ الطاغي
صدركِ الباغي عليَّ
لا تغيّري
لا تبدِّلي
عصيرَ شهدكِ
لا تسأليني
متى أعود

كلُّ النهود شواهدٌ

أن نهدكِ أجمل النهود
وأن عصير شهدكِ
الخمرُ المعتقُ
أطيب الخمور
وأن صدركِ
أجملُ صدر
على مدى الدهر
والطهر
والعطر
والزهور

سيدتي
اتركي شيئاً ساكناً
أو ثابتاً
فكلُّ ما في الكونِ يدور
ويدور

سيدتي
من أعطى لبريقكِ البريقَ؟
من أعطاني بريقي
وأعادَ لغروبي شروقي؟

من زوّج شهيقكِ بزفيري؟
زفيركِ بشهيقي؟
من صهر حمائم برقكِ
بحماقاتِ عواصفي
ورعودي؟
من توّجَ سنابلَ قمحكِ
بالتاج الربانيّ
في القلبِ النابضِ
لشامخِ نشيدي؟

دعيني سيدتي
أصلى لهيبَ لهيبكِ
أشمُّ عبير عبيركِ
أرشفُ نبيذ ثغركِ
خمرَ رحيقكِ
بضوءِ عيوني

ودعيني أطفئ
نارَ حريقي برمش جفوني
وحدس ظنوني

دعيني أرشرشُ
كلَّ مفاتن جنوني

أهدي للوزكِ اللوزَ
لخميلتكِ أنضجَ
ثمارَ الرمان

لضفيرتكِ التفاحَ
الموز
وجزائر من دراقٍ
وليمونِ

دعيني أهدي
لحَوَر عينكِ
أجملَ ما في عينيّ
سواد عيوني

فأنا من بدءِ الخلق
قبلَ زخرفةِ
وتكوين التكوين
بعد عشقكِ
وموتي بقرونِ
مازالوا يتهمونكِ
يتهموني

أنكِ أجملُ زرعٍ
في كلّ بساتيني
حبقُ وغارُ
دواويني

خفقٌ في قلبي
أنقى دمٍ
في كل شراييني

مازالوا يتهمونكِ ويتهموني
أنَّك أجملُ عصفور
في فسحةِ عيوني

ضوءُ عيوني
أنَّك كلُ ما في
تاريخي
وسرُّ جنوني

سيدتي إن رأوني في عينيك
أو لمحوك في قلبي
وعيوني

فلا همّ
ولا بأسَ
ولا فرق

بما اتهموكِ
أو يتهمونكِ

بما اتهموني
ويتهموني

فسبحان
من أعلنكِ
تاجَ شهوري
وتوَّجكِ
لربيعي نيسانا

من أرسلكِ
لتائهِ سفني
نوراً ومناراً
ربانا

سبحان
من كوّنك لجميع بحوري
جزراً
موجاً
شطآنا

من أورقكِ
من أزهركِ
في أحلى بساتيني
حبقاً
منثوراً
ريحانا

سبحان
من علّقكِ
من زيّنكِ
أعلى الصدر
زنبقةً... وساماً
نيشانا

وسبحان من فصّلكِ
لكتابي عنواناً
لقاموسي لغةً
ولساناً

من أعلى بنيانكِ
لتُعلي لبنياني
البنيانا

من شذّبني
من هذّبني
من جمَّلَ
في إنساني
الإنسانا

من فتّقَ صخري
من حوّل حجري القاسي
لؤلؤاً
عبيراً

مرجانا

من أمطرَ
في قاحل صحرائي
الهطلَ العاشق

من سيّجها
عنباً
تيناً
زيتوناً...
وسبحان
من أحيا ميتَ حسي
وفجّرَ في
جامدِ حدسي
البركانا

من أعطى لوليدي حباً
وأضفى لأكواني
ألقاً وحنانا

من أهدى العيدَ
لكل مواعيدي
وأبقاني على العرش
سلطانا
من اصطفى

من صافي لونكِ
لمزيج حساسيني
الألوانَا

من نيسَنَ
في تشرين الوردَ
وأهداكِ للزهر
ضوعاً وسنانا
من أضافكِ
وتراً لعودي
وصاغَ من صهيل عشقكِ
لجذوري ونشيدي
ألحانا

من ردَّ الروحَ لروحي
وزرعَ في أرضي البكر
ناموساً
وجدانا

سبحان من صوّركِ
بعدَ الرحمن
بأبهى صورة إنسان
رحمن..

❒❒❒

ظل السياب

شعر: حسن جعفر نور الدين- لبنان

تراءى لي السياب في ليل العراق القاسي
مابالُ السيابْ.
ليس كما كنتُ أراهْ.
كان خفيفَ الظلِّ أعارتهُ البصرةْ سحنتها
لبسَ الغلَّ تزيا بالنخلِ وبالريحانْ..
ومشى فوق الشطِ. يطلُ جميلاً
ويوزعُ أشعاراً وهدايا من دستِ خليلِ البصرةْ
جدِّ الأوزانْ.
ينهمرُ اللؤلؤُ من عينيهِ على عشبِ النهرِ
فينمو، يضحك.
يزيدُ ملقى النهرين، ويراودُ داليةَ الأشعارِ
على نفسهْ.
من زمنٍ، ما ذاقَ النهرُ عذوبةَ هذا الدمعِ الفتانْ
مابالُ السيابْ..
غادرَ جيكورَ وراحْ
نسيَ الشعرَ على ضفتهِ تحتَ الشجرِ العاري
ومشى
عُدْ يا بدرُ إلى شعرَك قبلَ الطوفانْ
كم كانَ يَحنُّ ليبصرَ بغدادَ نبيَّهْ.
يوسعها
ينقدُها من قبل فرحِ الغزلانْ.
لكنْ.. عيناهُ رثتها من خلفِ
جدارِ الأزمانْ.
ما بالُ السيابْ..
مُضْنَى وثقيلُ الخطوِ أراهْ.
كيف أعيدُ له طقسهْ
لقصائدهِ أرغنَ دجلهْ. وشفتي نيسانْ.
والشاعرُ لا يقرأ إلا نفسهْ
من بين سطورِ الألوانِ.
إني منتظرَ يا صاحِ جمالكْ..
يأتيني من دون استئذانْ

منتظرٌ لابُدَّ ستأتي
ما أخلفَ صيفٌ وعدهْ
في حضنِ الرمانْ
وعذوقُ النخلِ
تباشرُ فيه أنوثتها
من خلفِ الكثبانْ...
كانتْ قد عَريَتْ سِيقانُ النهرين
من الفستانْ..
عَريتْ دجلةُ من طحلبها
حتى الطحلبُ في دجلةَ حلوٌ وجميلٌ كان.
إني منتظرٌ طمي فراتِكْ
يغرقُ كلَّ الحيتانْ...
منتظرٌ. لن يبقى صوتُ واحدْ
يتثاءبُ في خوصِ البصرهْ
لن يبقى حياً ذئبُ الخِلجانْ...

❑❑❑

تحت الطبع

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

أمير العزلـة

شعر..ناصر زين الدين

من أوراق الليل

شعر : عمر إدلبي- سورية

"1"

كَمْ بُحَّ وجهيَ من هبوبِ الرّيحِ
يا أُمّي
وخانتني الجسورُ.
أحتاجُ جُرحاً في أَديمِ النَّارِ
أَدفنُ غربتي في دفئِهِ
فَلِمَ الوقوفُ إذا تدلَّى
من أصابعيَ السُّقوطُ
وكُلُّ ما تحتي يَمُورُ.
للنارِ أَنْ تأَتي
فما في الرُّوحِ غيرُ هشيمِ أنفاسٍ
ومافي الرّيحِ للظمآنِ مَاءُ
للنار أَنْ تأتي
وتعصرَ هطلَها في جيبِ أحلامي
فترتَاحُ الدِّماءُ.
للنَّار أن تأتي
فَتِسْعُ أصَابعٍ

أَشعلتُ كي أتلمَّسَ الأحلامَ بالباقي
وأعلمُ أنَّ ما سرّبتُ من كفيَّ
شمعٌ من فراشاتٍ
يَذوبُ ولا يُضِيءُ.
مابينَ خَمرٍ من دموعيَ أو بكأسي
أَحتمي بِتَعَرُّجِ الخُطواتِ
كيما يخطِئَ الحزنُ الوُصولَ
إلى دمي
فَأَراهُ مِنْ جلدي يَجِيءُ.
مابينَ سُكْرَينِ استبدَّا بي أَنوسُ
أودُّ لو أَصحو
وأعرفُ سوف تشربُني الهمومُ.
سيكونُ عرسٌ للظلامِ إذا صحَوتُ
وتنتشي بالرَّقصِ جِنِّيَّاتُ خَيباتي
فَتُنجيني غَيَاباتُ الكؤوسِ
أودُّ لو أغفو
ولا تَصحو بأحلامي الكُلُومُ.

يا أيُّهَا البَردُ المَكينُ
أَلا انجَلِ
قَدْ سَاقَني حُزني إليكَ
فهل أَكونُ مُضرَّجَاً
بالشَّمسِ
والبردُ الحصينُ
على قبابِ فمي يَحُومُ؟؟

"2"

في البدْءِ
كانَ الحزنُ نصفَ عبارةٍ
وَبِسِرِّهَا تُشْقِيكَ أَنصافُ الجُمَلْ.
لا
لم أَكُنْ أَنوي احترافَ الحُزنِ
حينَ زرعتُ عَشراً
من وصايا اللهِ في كُرَّاسِ مَدرستي
ودَارَ العُمرُ دورتَهُ
فضيَّعتُ الوَصَايا
في متاهاتِ الجَدَلْ.
في البدءِ كانَ الحزنُ بعضاً من تفاصيلي
وها يَبدو دَمي
متورطاً بالحُزنِ من يُنبوعهِ
حتَّى أقاصي النَّزفِ
يَجفَلُ من تَمَدُّدِ ضحكةٍ ورديَّةٍ
في رَاحَتيهْ.

هذا دَمي
مرصودُ ليلِ الدَّمعِ
شيخُ طريقةِ الأحزانِ سَدَّ لَهُ السُبُلْ.
كَمْ يا تُرَى قمرٌ سَيُخسفُ في سمائيَ
قبلَ أن أستدرجَ الفجرَ العنيدَ
إلى ستائر غُرفتي
ويبوحَ شُبَّاكٌ بِمَا في اللَّيلِ يُخْفي.
شفتايَ يابِسَتَانِ
هل مِنْ واحةٍ
تدعو بمزمارِ الرُّطوبةِ عشبةَ الغَيماتِ
مُرِّي يا سَحابةُ في فناءِ دَمي
ولو أُكذوبةً
فيدايَ بارِدَتانِ من نيرانِ خَوفي.
مُرِّي على قلبي كَمَا ريحانةٌ
ليُضيءَ في خفقاته وردٌ ومسكُ.
لا صَوتَ أَوحشُ من صدى المنفى
سوى نوحِ اللَّيَالي
لَنْ يُهيلَ الحلمُ في عتباتِ نومي الفَوضَوِيِّ
سوى المزيدِ مِنَ الضَّجيجِ
لذا امتثلتُ لحبرِ قافيتي المُرَاوِغِ
ليسَ لي صدرٌ سواهُ
أَدُقُّ أجراسَ الصُّراخِ
على غَلائِلِهِ وأَشكو.
لَنْ أَستعيدَ بغيمةٍ
يا قلبُ دفءَ الرُّوحِ

هذا الوقتُ ثلجٌ
لا يُسَرِّبُ من أَديمِ جليدِهِ
باقي الفُصولْ.
آثرتُ ألاَّ أَشتهي
ثُقباً بجدرانِ الظَّلامِ
فَأيُّ طعمٍ لاستباقِ البَابِ
مادامَ القميصُ مُمَزَّقاً حتَّى الثمالةِ

أيُّ طعمٍ للخروجِ
من الجُنونِ إلى الذُّهولْ.
آثرتُ أَنْ يَبقى حضوريَ غَارقاً
حَدَّ الغيابِ بنهرِ ذاكرتي
لأُغريَ شمعةَ الماضي
الممدَّدِ فوق روحي بالذبولْ.

❑❑❑

وطن للصلاة

شعر : نورة الخاطر- السعودية

(وطن مقفل للصلاة
يا لبؤس الحياة
التي تعبد الله تحت
سياط الطغاة)
....
....
ليته مقفل للصلاة
كان انبت للحب ألف قناة
وحطم قيد الجناة
كان بعثر أوثانهم
في جفاف الصحارى
التي ليس تحني الجباه
إنما محكم قيده
في يديه وليس يراه
وطن سيق للموت
تحت سياط الطغاة
وطن يتوسد خبز الفقير
يدون تاريخه في العراء
يحطم ميراثه في ظلال الرجاء
ولكنه من وراء الستائر
يمضغ جمر الغنى
ويرقص خلف شموع المساء
يرتل آياته تحت وهم الثراء
ليرسم خطاً لحفنة بر هنا
وخطاً هناك لعرف الرياء
ينام على ألف جرح
قرير الفؤاد
وليس يمل الغباء
وحين يباغته الفجر
يوقف سيل الضياء
وطن يستحم بنهر الدماء
ويدفن أغلى أمانيه
في كومة من رماد
ليسكب من دورق العطر كل المداد

ويملأه بخمور الرثاء
وطن أدمن الموت
في ساحة الأشقياء
يرفرف كالطائر
المتبختر شوقاً
إلى جدث في العراء
ليلتقط الحب مما تبقى له
من شعير الرعاة
آ آه
يا وطن الأنقياء
يا ذبيح المحبين
في زمن الأغبياء
ويا قاتل الأوفياء
وطني أنت يا كافل الغرباء
ويا مهلك الزهرات البريئة
في ظلمة اللا ضياء
بك عاثت بغاث الطيور
وصار الشعور شعير
ومهما عشقناك
مهما ركعنا أمامك
يا وطن المتخمين من الخوف
لم نلق من نور عينيك
شروى نقير من الضوء
غير الهلاك وغير الفناء
ليس للحب مابين
أضلاعك المترفات
مكان سوى الانكسار
هو العشق نعلمه كافراً
لا يكافئ من يبتغيه سبيلا
بغير المنافي وبالصد والكبرياء..

❑❑❑

ثلاث قصائد

شعر : ثراء علي الرومي- سورية

1- سكرات:

هل أكنسَ الغيمات تلك تعرَّشت
ضَوْعَ السّتائر في مصاريع المقلْ
هل أستبيحُ لهاث موجٍ عاثرٍ
يطوي الشواطئ ليس يخشى من بللْ

* * *

ماذا أدوِّنُ في دواوين المدى
هل لي ببضع حقائبٍ
من أحرفٍ لم ترتكبْ
هل لي ببضع جوانحٍ
وضميمةٍ من أسطرٍ
لم تلعقِ الآفاقَ فيها..
بعضُ ألسنة اللهبْ

* * *

كم يلزم من وجعٍ
كي يطفو حرفٌ
عَجَنَتْ لحيتَهُ البيضاءَ
زوابع تنسجها النبضات
كم يلزم من موتٍ
كي تهطل بين قوافي العمرِ
فصولٌ من وجعِ الكلماتْ

* * *

بالدمع الغافي في سهدي
تتعمشق أعقاب شموسٍ
ما بين الجفن وطيِّ الهُدْب
تئنُّ الخابيةُ الخرساءُ
تُرفرفُ أصداء حكاياتْ

* * *

ويَصْفُرُ صمتُ شتاءٍ بعيدْ
فيصفَرُّ حبرُ الزّمانْ
وتنأى حروف المكان
ويهطل لون النّدى في عروقٍ

تناثَرَ فيها هديلُ الجَنانْ
وأرحلُ وحدي..
أضيِّعُ سربي
وأطوي المدى بين عقلي وقلبي
أعدُّ الرِّمال بتلك الفيافي
ألمُّ السّماء الخلت من ضفافِ
حقيبةُ عمري تنوء بدربي

* * *

فهل يستكينُ السنونو بسطري
ويشعلُ زهراً بأيكة عمري
أم أنَّ الصقيع محالٌ سيمضي
لأرشف ملحي وصمتي لوحدي
وتبقى رعودُ القوافي اغتراباً
ودمعُ السّحابِ سيغدو سراباً
وأبقى لوحدي..
أجرُّ حروفي.. لوحدي
لوحدي.

. زلزلة .

تمتمـتُ مـوتي فـي مـوانئ غربتـي ... فترنّحَـت حبلـى بـه كلمـاتي
أشـرعتُ فـي تلـك الفيـافي زورقـي ... ونأيـتُ عـن عمـرٍ نَعـى عبْراتـي
يمَّمـتُ شـطر الـرّوح حـين تضـرَّجَتْ ... سـحبُ الكـلام بـأدمعِ اللحظـاتِ
أمـي وميعـادي مـع الصّـمت انقضـى ... هـلاّ لممـتِ موائـدي وفتـاتي
هـلاّ سـألت الشّـطَّ عـن صـوتٍ قضـى ... بـين الرمـالِ يبعثـر الموجـاتِ
مُـدِّيْ غصـونَكِ كـي تُوسِّـدَ مقلتـي ... وتوسّـدي هـدبي ونـبض لجـاتي
ميـدي بـأنوائي وكـوني زفرتـي ... أنـت التـي أضـرمتِ فـيّ حيـاتي
ولويـتِ أعنـاق الأعنّـة فـي دمـي ... عمَّـدتِ بالـدمع الرّطيـبِ فراتـي
لازلـت أشـرقُ فـي وجـوب كـواكبي ... لازلـتُ أغـربُ فـي شـروقِ صـلاتي
وحزمـتُ أمتعـة الحـروف تَفـورُ فـي ... تنّـورِ دهـرٍ لاهـب القسـماتِ
أقسـمت مُـذْ قَـرَعَ الرّمـادُ مـآذني ... ألّـن أعـاقر خمرتـي ودواتـي
مـادت بأيمـاني الـدّروب ولـم تـزل ... بالأسـودين تسـربلت سـبلاتي

أودعـت فــي جفـن القصـيدة مهجتــي وغرســــتُ بــــين ضــــلوعها مرســــاتي

فــذري البكــاء لــئن رحلــتُ فإنّمــا بــــين القــــوافي قــــد نثــــرتُ رفــــاتي

3. انبعاث .

لماذا انطوت مقلتاها السطورْ
لماذا ترامى صهيلُ الرياحْ
وذاب المدى..
خلف ذاك الصدى
يبعثر عمر الرمال ويرمي
بحفنة جمرٍ رماد الصباحْ
أيغفو صرير الزمان بحُجْري
أيورق يوماً جدار السحابْ
فأقطف عمري..
وأنفض عنه بقايا الضبابْ
لأنفخ فيه هدير القوافي
وأرشف شهداً بباقة شعري
وأدرك أني سطوري سأندي
وأني سأحيا لأرسم نبضي
وأرقص.. أرقص.. بين القصيدِ
لأني سرقت تميمة دهري

❑❑❑

خراب الأزمنة

شعر : محمد علي الخفاجي- العراق

كلّما ذكر الصحْبُ مدرسةً في الصغرْ
داهمتْني ظلال من الأمس
وتلوّى على البعدِ
نايٌ بقلبي
فتذكّرْتُ مدرستي
ونشيدي المشظّى بصوتي كقطنٍ نديفْ
واصطفافَ التلاميذِ في الصبحِ حولي
وبلادي...
عَلَمَي فوق رأسي
كيف كنتُ أقفْ
وأؤدّي تحيّتَه ويدي ترتجفْ
بأناملَ تحمرُّ من برْدِها
وأقول له: هكذا
عشْ هكذا في علوٍّ
وهو يعلو ويعلو كنجْمِ السماواتِ
ثم يحنو عليَّ من البْردِ

فينزلُ من طولِهِ مثْل ثوبٍ عفيفْ
ويخْفِقُ فوق الكتفْ
ويداعبُني بهدوءٍ
هكذا....
ناصعاً مثْلَ شمسِ الخلاصْ
طاهراً مثْلَ ماءِ الوضوءْ
....
زمنٌ أخضرٌ لا يجفْ
....
وفي الليلِ.. أجلس قرْبَ أبي للصلاةْ
وأدعو كما هو يدعو
وأقول: إلهي... بلادي
لا تُمتِنْا على أرضِها خائنين

ولا تُبْقِنا عن ضراعتها قاعدين
ولا تُنْجِنا دونها
وأرفعُ كفَّ أبي للدعاءْ

لأن أكف يدي الصغيرة ضيقه الامتلاء
إلهي...
بالرخامِ الذي ينتمي لصلابتِهِ الشهداءْ
والذين يحبّون أوطانَهم
ويموتون من أجلِها بيقينْ
هبْنا دماً فائراً
وجبيناً وضيئاً
كجبينِ عليّ الذي لم يطأطئْ بصفّين
والحسينِ الذي قال: لا
إذ أفاقتْ على صوتِهِ كربلاءْ
××××××××××××××××××××
يا لهذا الخريف الذي
مرّ من بينِنا خلسةً
تحت إغماضةِ الموج
يالهذا الزمانِ العجيبْ
....
لأيّ غريبٍ تراني...
أعدُّ الأريكةَ هذا المساءْ
وأجمّرُ نارَ الأحاديثِ بعد العشاءْ

والبلادُ مبدّلةٌ خطأً
شمسُ مَنْ سقطتْ في سكونِ المياهْ
وانهارَ جرْفُ النجومْ؟

وأيُّ الذبابِ يحومُ على وردةِ الانتباهْ
والخريفُ دنا من يدِ القابله
هابطاً من ذرى شمسِهِ النازله
××××××××××××××××××××××
وأمسِ التقيتُ مع الصحْبِ
في شارعٍ ضيّقٍ
والظلالُ مبلّلةٌ بالنعاسْ
وسباتِ الوسنْ
حيث ارتطمْنا ببعْضٍ مصادفةً
فاستيقظتْ في الرؤوسِ الأحاديثُ
وأزلْنا غبارَ السنينِ عن الذكرياتْ
فبانتْ لنا ببياضِ الكفنْ
وكانت بلادي
وأحزانها وجعاً في فؤادي
فقالوا:
أتذكرُ ذاك الصباحَ الشتائيّ
والبرد يصبغُ وردَ أناملِنا
حين كنّا نؤدّي تحيّتَنا للعَلَمْ؟

أجبت: نعم
وإنّك كنت تقول له: هكذا...
عشْ هكذا في علوٍّ؟
أجبتُ: نعم
وإنّك كنت...؟!
أجبتُ: نعم، ونعم، ونعم
فتوقّفَ من حولِنا السابله
وقالوا:
لمن سلّمتْ تلكم الرايةُ الذابلة
ومن سوف يحملها في اللواء الغريب
حيث صرنا نغضّ من الصوت
حتى صمْتنا معاً
إذ انفتحتْ صرّةٌ من ألمْ
فسكبْنا على الأرض ماءَ الحياءْ
وشربْنا من الدمع ماءَ الندمْ

❒❒❒

عالم القصة

□□

مرايا

قصة : هدية حسين- العراق

بعد ما حدث:

أسفل صفحة الحوادث نشرت جريدة (الحقيقة) الخبر التالي: على قارعة الطريق في أحد شوارع الكرادة وُجدت جثة مجهولة الهوية لرجل في الخمسين من العمر، وقد نُقلت الجثة إلى "الطب العدلي" لمعرفة أسباب الوفاة.

تعليق:

ما هذا الخبر السخيف.. هل متُّ حقاً على قارعة الطريق؟ لا.. لم يحدث شيء من هذا.. ثم إنني أسكن في حي أور.. أتذكر جيداً كما لو أن الأمر يحدث تواً.. كنت قد لفظت أنفاسي الأخيرة وأنا ممدّد على بلاط الصالة.. صالة بيتي.

ما حدث فعلاً

لا أدري لماذا يتبعني أينما ذهبت.. صحيح أنني لم أره في الأوقات كلها لكنني أُدرك أنه يلاحقني.. هفهفة دشداشته وفحيح أنفاسه وآثار أقدامه المتسخة على الموكيت، كل ذلك يؤكد أنه يشاركني السكن... ليلة أمس صرخت به محذراً، ثم مهدداً بأنني سأقتله إن لم يبتعد عني ويتركني لعزلتي، لكنه بكل وقاحة رفض.. لم يقل بالضبط إنه يرفض، إلا أنه صرخ بي أثناء ما كنت أصرخ بوجهه، وتداخلت كلماتي بكلماته ففهمت الأمر من نظرات عينيه وملامح وجهه القاسية.

منذ زمن بعيد لم أعد أذهب إلى المقهى الذي أُحبه منذ طفولتي، والذي يقوم على ركائز كونكريتية تغوص داخل النهر، فأشعر حين أجلس على أحد مقاعده الخشبية بأنني في سفينة تمخر البحار.. أما جدرانه الداخلية فمغطاة بالمرايا، في حين تستقر على أعمدته صور رجال مشهورين، ملوك ورؤساء وفنانين... لم أغيّر عادة رواحي إليه إلاّ حينما اكتشفت أن هناك من يراقبني.. بل راح يوماً بعد يوم يلتصق بي ويزعجني إلى الحد الذي رحت فيه أفكر بارتكاب جريمة.. فإما أن أقتل هذا الرجل الذي يطاردني في البيت وفي المقهى أو أقتل نفسي.. تملكني هذا الشعور وتمكن مني..

صرت أسمع خطواته في غرفة النوم، وأحياناً ألمحه يخطف سريعاً في بعض زوايا البيت.. لا أدري من أية ثغرة يدخل، مع أنني وضعت أقفالاً إضافية للأبواب.. أستيقظ ليلاً وأذهب إلى الحمام لقضاء حاجتي متناسياً أمره، فأراه على بعد خطوة أو خطوتين.. همست له في إحدى المرات: إذا كنت مبعوثاً من أحد فنفّذ مهمتك، لم أعد أحتمل تصرفاتك الحمقاء.... قلت ذلك وأنا في طريقي إلى الصالة.. دخنت سيجارة ورحت أمسح بعيني الزوايا.. لا أثر له.. هل بقي في الحمام؟ أم سبقني إلى غرفة النوم؟ أكاد أفقد صوابي.. إنه يلعب معي لعبة الاختباء، لا يظهر كثيراً لكن

ظهوره يزعجني ويحطم أعصابي، ولم يكتف بذلك بل راح يتسلل إلى رأسي ويدق بمطرقة هائلة.. لا أدري تحديداً متى بدأ لعبته الخبيثة، إلا أنني أُدرك تماماً أنها تحولت إلى ما يشبه المطاردة الخفية.

***

ليس لي أعداء، مثلما لا أصدقاء لي سوى ما تفرضه المجاملة والعلاقات العابرة التي تستقر مع الآخرين.. البقال.. بعض رواد المقهى.. النادل.. الفرّان، وقليل من رجال المحلة.. أيكون مبعوثاً من الأجهزة السرية للتأكد من ميولي السياسية؟ لا أتذكر أنني انتميت إلى حزب أو حركة أو أي تنظيم آخر.. ولم يحدث إبان الخدمة العسكرية أن أبديت رغبة في ذلك.. لم أمتعض من الحروب التي خضتها عبر سنوات شبابي... أقول نعم حيث يريدون، وكلا عندما يرفضون.. لا أخالط الغرباء بما يثير الشبهة، ولا أسمح لهم بجرّي حيث ينزلق اللسان، فلماذا يلاحقني هذا الرجل المريب ذو النظرات النارية ويقض مضجعي؟

***

أحالوني إلى التقاعد قبل الأوان وما اعترضت.. قالوا: إنك فائض عن الحاجة، إما تستقيل أو تقبل الإحالة.. قلت لهم: الصواب فيما ترون.. وها أنا رجل وحيد لا يخرج من داره إلاّ عند الضرورة.. رحلت زوجتي عن الحياة منذ خمس سنوات فتخلصت من أشيائها على فترات، ولم يبق إلاّ ما اختزن في ذاكرتي من حضورها الباهر وهذه المرايا التي شهدت ذكرياتي معها وبكائي عليها... في الأيام الأولى لرحيلها أدمنت النظر إلى المرآة.. كان يخيّل لي أنها تقف إلى جانبي كما كانت تفعل في كثير من الأحيان، ويحلو لها أن تداعب برؤوس أصابعها الرقيقة خصلات شعري وتهمس:

. شعرك يحتاج إلى تصفيف.

أو تنزلق كفها إلى رقبتي وتقول:

. ربطة العنق هذه لا تناسب قميصك.

وتكرر من حين لآخر:

. إنك أجمل من الأمس.

وتبدو العبارة الأخيرة غامضة بالنسبة لي إلا أنني لم أسألها ماذا تعني.

يعود ولعها بالمرايا منذ الأيام الأولى لزواجنا.. ثبّتت مرآة طويلة في أحد جدران الحمام وقالت وقتها: هكذا يمكنني أن أرى جسدي عندما أتعرى فأحافظ على تناسقه.

كانت تلك أول مرآة تلتها مرايا أُخر.. واحدة عند المدخل لترى هندامها قبل الخروج من البيت، وأخرى في غرفة النوم مقابل سريرنا، ومعروف ما كانت ترمي إليه.. لم أعترض... كنت أُحبها جداً وأظن أن كل ما فعلته معي كان بدافع الحب أيضاً.. صحيح أنها لا تكترث لرأيي ولكنني في الوقت نفسه لا أرى فيما تفعل ما يخدش العلاقة بيننا..

امتصّت السنوات أحزاني عليها، فلقد مرّ زمن طويل على رحيلها وخلال ذلك تغيرت أمور كثيرة لا أجد الرغبة في سردها الآن بسبب هذه الملاحقة اللعينة التي نغّصت عليّ حياتي.

***

جاري طرق الباب فيما كانت الرغبة بالقتل تراودني.. قلت له عبر النافذة: أنا بخير، لديّ مشروع أقوم على تنفيذه.. الحمد لله لم يسأل عن نوع المشروع وإلا بماذا سأُجيبه؟.. خرجت الفكرة من رأسي وأصبح كل شيء جاهزاً للتنفيذ، فالأمر ما عاد يحتمل التأجيل وإلاّ سأموت رعباً أو كمداً أو غيلة أو غدراً... أدهشني أنني أبتكر طرقاً فظيعة للقتل ما كانت تخطر على بالي.. لو كنت أمتلك أسلوباً أدبياً لوظّفت خيالي في كتابة قصص بوليسية... لكنني قبل ذلك، وبعد ليلة طويلة من الأرق شحنت نفسي بالهدوء.. ولذلك طبعاً سببان، الأول إن الهدوء يمدني بالطاقة للسيطرة

على الموقف لحين تنفيذ العملية.. والثاني معرفة ردة فعله عندما أكون هادئاً.

كنت قد درست الأمر من جميع جوانبه واحتمالات فشله، ثم إذا ما تم كل شيء حسب الخطة التي وضعتها فثمة مشكلة تتعلق بالجثة.. أين سأخفيها؟.. لم يستغرق الأمر سوى دقائق.. حفرت تحت السرير حفرة عميقة سأطمر الجثة فيها، ثم أعيد ترتيب البلاط، وحتى لا يقلقني شبحه سأغير غرفة نومي.

عاد جاري عند الظهيرة حاملاً صحناً يحتوي على أرز تعلوه قطع لحم:

. افتح الباب يا رجل، أما شبعت من العزلة؟

رائحة الطعام شهية إلا أنني أفتقد الرغبة للأكل.. قال جاري وهو ينظر إلى عينيّ:

. أحوالك لا تعجبني هذه الأيام.. إنك تخفي شيئاً.

كاد قلبي يشق صدري ويفر ذعراً.. سألته محاولاً كبح خوفي:

. ماذا تقصد؟

. عليك أن تعرض نفسك على طبيب.

. ولكنني بصحة جيدة.

قهقه جاري وهو يقول:

. هنا تكمن الخطورة، فلو كان جسدك مريضاً لهان الأمر.. إن نفسك هي المريضة.

***

لم أشغل نفسي بما قاله جاري، بل عدت أُقلّب الأمر بطرق أخرى تنقذني من هذا الذي لا ينفك يطاردني.. ثم انتهيت من ذلك كله باختياري فأساً حادة الحواف، وكمنت له وراء الباب، ولما طال مكوثي تحركت من مكاني بسرعة فائقة فإذا به يخطف وإذا بي أهشّم رأسه، وخرجت مسرعاً إلى الصالة، وأظنه تدارك الأمر فلحق بي لكنني كنت متيقظاً فعاجلته بضربة أخرى، وهربت إلى غرفة النوم.. ومع أنني أغلقت الباب إلا أنني رأيته تحت الضوء الخافت.. وانتبهت إلى أنه يحمل فأساً، هاجت روحي ولم أعد أدري كيف ومتى رحت أضربه هنا وأجده هناك في الزاوية المقابلة، حتى تملكتني حالة جنونية فرحت أضرب في الزوايا جميعها، وكنت في هذه اللحظات العصيبة قد وصلت إلى درجة الإنهاك فسقطت مغشياً علي، ولم أصحُ إلا والشمس تتسَلّل من النافذة.. كان جسدي متخشباً ورأسي محشواً بالغثيان، فيما صوت جاري يأتي مثل صدى بعيد.. ولا أدري لماذا كانت جميع المرايا مهشمة.. رحت أزحف على الزجاج المهشّم ثم غفوت إغفاءة أبدية.

أيلول 2004

❑❑❑

مفتاح صدئ

قصة: شادي قيس نصير- سورية

أغرب ما في مدينتي لون البحر الممتد إلى اللانهاية، الذي يشاطر والدي بلون عينيه، في نهاية فسحة الدار السماوية وعند مفترق يفصل بين دارنا ودور أعمامي تنبثق شجرة فارعة الطول، تتفيأ بظلها غرفة قديمة مبنية من التراب واللبن، عششت فيها بعض أنواع الطيور الزاهية ومع بداية مرحلة المراهقة تعودنا على اصطياد بعضها بقطعة من المطاط البلاستيكي مشدودة إلى عصا على شكل حرف (V) ، توضع فيها قطعة حصى صغيرة.

الغرفة مغلقة بإحكام، لا يتخلل جدرانها الصماء إلا فتحة صغيرة ترتفع فوق الباب حوالي النصف متر، حاولنا مراراً تسلق ما أمكننا الإتيان به لرؤية ما يوجد داخلها ورغم ذلك كان عجزنا عن إيجاد الوسيلة يتعاضد مع خوفنا من صياح والدي وأعمامي إذا رأونا ليجعلوا كل محاولاتنا تبوء بالفشل.

نسجوا لنا قصصاً حول هذه الغرفة العفنة وما تحتويه من أشباح راحت مخيلتنا تنسج حول أشباحها قصصاً نخيف بها من يأتي لزيارتنا من الأقارب.

مضت أيامنا بهدوء كخروج الشمس من مخبئها كل صباح. كبرنا وكبرت أحلامنا وآمالنا. كبرنا وما نزال نخاف الغرفة ونتساءل عن سبب دخول والدي وأعمامي يومياً إلى الغرفة يحملون ما تيسر لهم من طعام ومع مرور الوقت أصبح هاجس الغرفة يقض مضجعي وبعض أقراني بينما تناسى الموضوع آخرون، وهاهي السنون تتوافد مسرعة وتجعل الشيب يبدو واضحاً على ذقن والدي..

حاولت مراراً أن استفسر عمّا يجول من أحاديث سرية في غرفة الجلوس، وفي كل مرة كان تقطيب الحاجبين يجعلني أتراجع خطوات كبيرة نحو الخلف خشية الملامة..

في غرفة الطعام طاولة مستديرة تقبع في زاوية ميتة تخلى الضوء عنها، فوقها مصباح أبيض يضيء عتمة الليالي وفي إحدى الأمسيات اقتربت لإطفاء النور بعد أن تجاوز منتصف الليل، شيء ما شد انتباهي، فركت عيني بظاهر كفي، إنه مفتاح صدئ قديم يشبه ذلك المفتاح القابع في جيب والدي ولا يبرحه، أمسكته بين راحتي، قلبته مراراً، وثبت راكضاً نحو تلك الغرفة بعيدة الوصول والقريبة من أعيننا دائماً..

ترددت كثيراً ولكنْ شيء ما كان يثير فضولي لمعرفة ما تحتويه من ألغاز، دار المفتاح ثلاث دورات وفتح الباب الخشبي العتيق بأزيزٍ عالٍ خشيت أن يوقظ أحداً ومع ذلك تابعت عملي وأحسست بأنني أقف أمام سرداب طويل يحتوي أساطير وألغازاً، الظلام في الغرفة حالك ومع ذلك خطوت خطوتين، وعندها خرج من الظلمة صوت ضعيف يرتجف يحمل الكثير من القلق والخوف –هل حان وقت الطعام يا أخي..

الضوء الفضي المتسلل من الباب انعكس على وجهها المشوه عقدت الدهشة لساني، والخوف أشاب شعري، خرجت مسرعاً وأنا أتلعثم بكلمات علقت في جوف حلقي، عندما وصلت المنزل شاهدت والدي وقد اعتلى وجهه الخوف لإضاعة مفتاحه السحري وبشيء من الغضب المشرب بالخوف –ماذا فعلت بهذا المفتاح..؟ هل فتحت الباب..؟

لم يكن من جواب لذلك السؤال، فالكنز الدفين في تلك المغارة الموحشة أحالني قطعة ثلج باردة. رميت المفتاح أمامه، شعرت أن القناع البراق للطهارة التي اختبأ فيها لأعوام قد سقط وخشيت أن يعرف من تبقى من أقراني بالمأساة الكبيرة التي حلت فوق رأسي..

ركضت نحو جرف صخري قريب يعلو حوالي الأربعين متراً ويفضي إلى البحر العميق ولأول مرة لا أخاف الاقتراب.

صوت والدي الذي يحاول اللحاق بي ما زال يرن منادياً، المكان مرتفع وعند طرف الجرف تسمرت، جلست القرفصاء لأترك لخيالي التحليق في الفضاء لكن جاذبية سحبته نحو الأسفل إلى قاع البحر، المياه الباردة تضرب الجرف بقسوة.

أعرف بأن نهايتي ستكون فوق إحدى الصخور المختبئة تحت المياه الفيروزية وستشهد النوارس على ذلك...

سأضمك أيها البحر الكبير سأتعرف إلى سر لونك وسيكون اللون الفيروزي آخر شيء يراني كما كانت عينا والدي الطبيب الكبير أول عينين فيروزيتين تشاهدانني عند ولادتي.

❑❑❑

قداسة

قصة: مفلح العدوان- الأردن

أحب حجراً، فنقله معه!!

كان يدري أن لا حول له ولا حضور، ويعلم أنه لا يضر ولا ينفع، ولكن بلا إرادة منه صار يحمله بين يديه أنّى سار، وحيثما اتجه، حتّى ما عاد أحد يراه إلا وهو يتلمّس الحجر ويداعبه كأنه رفيق حميم!!

في البدء استهزؤوا به..

قالوا: (أي مهووس هذا الذي يترك البشر ويعشق الحجر؟!)

وكانوا يضحكون من طريقته في تحسّس نتوءات حجره الذي كان يطنب في وصفه، كلما سألوه عن سر قداسة الحجر؛ يسرح بعيداً ويجيب: (مهيب، جميل، وهو مرجع البشر والشجر؛ حجر، جدّه التراب، وأبوه الطين، وأول جذره غبار وماء.... روح من غائب علم النبض، حجري!!). ويكثر في الوصف، كأنه ملاك أسراره وحافظ ناموسه!!

يبتعدون عنه، ويبقى هائماً في ذكر محاسن حجره!!

**

مرة، رآهم متحلقين حول صخرة يريدون زحزتها..

تأمّل العرق وهو ينزّ من جباههم، واللهاث، وهو يحرق شفاههم!!

ضحك كثيراً، فالتفتوا إليه..

أشار لهم بأن يَنفَضّوا من حول الصخرة.. واقترب منها!!

وضع حجره على الصخرة، فابتسموا..

أخذ يطرق الصخرة بالحجر.. فاندهشوا!!

قال: (تأملوا فعل الحجر).

وأكمل الطرق، فأخذت المساحات التي تلامسها الحجر بالتفتّت حجارة صغيرة، تَوائم تشبه كتلة الحجر التي بين يديه!!

تساءلوا: (أيّة معجزة تسكن الحجر؟!).

استعادوا صورة الصخرة حين كانت باشقة، سامقة، وطاغية ككهل يحلم بأبد الخلود.. وأخذوا يتذّكرون الحجر أيام

كان بين يديه وادعاً، ساكناً، كعصفور يشكو من طول السكون!!

همسوا بلا إرادة: (سبحان رب الحجر!!)

تهافتوا إليه شاكرين، فوضع الحجر أمامهم، وأشار إليه منتبهاً: (لا تكلّموني.. واستنطقوا الذي كنتم عنه غافلون!!)

تلمّسوا الحجر، وهم يتقربون منه بدفء اندهاشهم!!

تأمّل طوافهم حول الكتلة الصماء، فابتسم، وتداعت في ذاكرته ملامح وجوههم الساخرة منه في أول طواف له بالحجر بينهم.. همس لروحه: (الله، كيف تدور الابتسامات على الشفاه كما الأيام!!).

تلمّسوا الحجر باستلاب، فأخذ يكبر ويتضخّم من كثرة مدحهم له، ولمسهم لسطحه، وتقبيلهم لاستدارته... صارت النتوءات تنمو على جسده، وتتشكّل أيد، وأرجل، ورؤوس، بدل أن يصير أملس مصقولاً كجدران البيوت!!

بُهتوا مما رأوا، فصاروا يصرخون من هَول المعجزة: (حجر ويكبر!!)

اقترب من حجره، وحمله مثل طفل بين يديه..

حدّقوا به...

قال وهو يشير إلى الصخرة: (من أراد منكم حجراً فليتبعني؟!).

تبعوه، قطيعاً من الحجّارين....

رفع حجره عالياً، فارتفعت أعينهم معه كأنهم ينتظرون برق البشارة من بين أصابعه!!

صَفَقَ الصخرةَ بالحجر، فصفقت عيونهم وقلوبهم الصخرة معه!!

تأمّلوا الأثر، فرأوا شقّاً على ما تبقى من مساحة الصخرة.

نظر إليهم، وزجرهم قائلاً: (لم تُرضوا الحجر بكامل قلوبكم، ولم تؤمنوا به بكل حضوركم، فامتنعت الصخرة أمامه، وأبت!)

تدافعوا بلهفة، وأخذوا يُقبّلون الحجر، ويتلمّسونه، ويُصفّقون له، ويصرخون ممجّدين بقاءه، فزاد حجم رأسه، وأطرافه، واتضحت أمامهم على فمه كشرة لا تسر الناظرين!!

أخذتهم الرهبة، فخرّوا للحجر ساجدين...

خافوا، فانكمشوا متكتلين على بعضهم، متقاربين ومتراصين خشية سطوة حضوره!!

صاروا يدعون للحجر بطول العمر وبالبقاء، فاكتمل الرأس والأطراف، وباقي الجسد، واستوى أمامهم عملاقاً أعظم من كل أحلام نومهم..

ازدادوا خوفاً لمّا رأوه، وتلاشى نبضهم وهم متراصون كالصخرة أمامه..

تركهم جامدين، والتفت إلى الصخرة التي فتتّها.. تأملها ومدّ لها يداً، فصارت تنبض.. لمسها، فتشكّلت أجساداً برؤوس وأطراف..

ابتسم لها، فنهضت وتبعته بإجلال، أمام جحوظ أعين الأجساد المتحجرة خوفاً!!

❑❑❑

تحت الطبع

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العـرب

على قيد الخوف

رواية

ميسون..
خبيات

سبق صحفي

قصة: عبد الرحمن حمادي- سورية

. اسمع يا زميلي العزيز.. لقد بذلت قصارى جهدي لإقناع السيد المبجل رئيس التحرير بتأجيل قراره.. نحن زملاء ولا يرضيني أن يتم نقلك من قسم التحرير إلى الاستعلامات على باب الجريدة..

قال سكرتير التحرير ذلك بلهجة ودودة وتابع:

ـ هل تريد الصراحة؟ الحق مع السيد المبجل رئيس التحرير؛ فأنت منذ ثلاثة أشهر لم تقدم موضوعاً صالحاً للنشر.. حلل راتبك يا رجل.

. ولكني قدمت لكم عدة موضوعات وأنتم رفضتموها.

. يا رجل.. عن أية مواضيع تتكلم!! تحقيقات عن اختلاسات وأزمات مرور وغلاء المعيشة وتردي الخدمات في الإحياء الشعبية.. هل هذه مواضيع للصحافة..!! الصحافة كما قال السيد المبجل رئيس التحرير هي الإثارة.. هي المواضيع التي تشد انتباه القارئ وتدخل البهجة على قلبه.

قال الكلمات الأخيرة بلهجة قلد فيها بإعجاب السيد المبجل رئيس التحرير عندما يلقي محاضراته علينا في اجتماعات التحرير؛ ومن دون أن يترك لي فرصة للمناقشة في ما يعتبره مناقضاً لآراء وخبرات السيد المبجل رئيس التحرير عن مفهوم الصحافة تابع:

. أنا واثق من قدرتك على كتابة المواضيع الصحفية المثيرة؛ لذلك اذهب وابحث.. لا تعد إلي إلا ومعك موضوع جيد.. أرجوك.. لا تخذلني أمام المبجل رئيس التحرير؛ وتذكر أنني لن أكون راضياً إذا تم نقلك إلى الاستعلامات على الباب الرئيسي للجريدة..

كنت أستعرض ذلك كله وأنا جالس في الحافلة المتجهة إلى جهة قريتي؛ فعندما خرجت من مكتب سكرتير التحرير قررت بأن لا أذهب إلى غرفتي أسكنها في أطراف المدينة؛ بل أن أذهب إلى قريتي التي تبعد مسافة ليست بعيدة جداً عن المدينة؛ وقرار ذهابي للقرية جاء نتيجة إحساسي بأن ذلك يشكل تحدياً للمبجل رئيس التحرير والسيد سكرتير التحرير؛ ففي القرية سألعب "الطرنيب" مع الرجال؛ وقد أذهب لمساعدة أبي في حاكورته التي يسميها أملاكاً؛ وسأسهر في المضافة حيث يتم تحليل آخر الأخبار السياسية واستغابة كل من لم يأت للسهرة.. وبعد يومين سأعود للجريدة مع موضوع عن الطريق المهمل الذي يصل قريتنا بالطريق العام؛ وليفعل رئيس التحرير وسكرتير التحرير بعدها ما يشاءان.

وجدتها

أنزلتني الحافلة على مفرق الدرب الترابي الموصل لقريتنا؛ وهو في الواقع درب رسمته أقدام أهالي قريتنا كلما أراد

أحدهم أن يسافر للمدينة أو يأتي منها للقرية؛ وهو درب ضيق يتلوى بين تلافيف الجبل المتصاعد إلى حيث تقبع قريتنا في قمة الجبل؛ وعندما بدأت السير شعرت بنوع من الرضى لأن الصخور العالية المترامية على طرفي الدرب تشكل ظلالها مساحات فيء متقطعة تخفف من حدة أشعة الشمس التي توسطت السماء؛ ومع ذلك؛ ورغم ملازمتي كل مساحة ظل توفرها الصخور شعرت بعد ربع ساعة من السير بالتعب؛ فقررت أن أجلس على صخرة صغيرة صرت أعرف بالخبرة أنها تقع في منتصف المسافة ما بين قريتنا ومفرق الطريق العام.

أشعلت لفافة تبغ بعد جلوسي على الصخرة الصغيرة متنعماً بالفيء الذي توفره الصخرة الكبيرة قبالتي؛ ووجدتني من جديد أشرد مع وقائع لقائي بالسيد سكرتير تحرير الجريدة وما نقله لي من تهديد المبجل رئيس التحرير إن لم أقدم موضوعاً مثيراً..

. لن أقدم له بعد عودتي من القرية إلا موضوعاً أشرح فيه مطلب أهل قريتنا بتعبيد هذا الدرب الموصل للطريق العام؛ وسأكتب فيه أن أهل القرية ينقطعون عن المدينة شتاء لأن الدرب يصبح مزيجاً من الطين والأمطار و..

صرت أحدث نفسي بهذا وأنا أحرق لفافة التبغ بغيظ واضح؛ ولعل إحساس الغيظ هذا هو الذي جعلني أشعر بالحاجة إلى القرفصاء قليلاً أسفل الصخرة الكبيرة المقابلة قبل متابعة سيري للقرية؛ فاتجهت نحو الصخرة بهيئة من يستعد للتخلص من شيء يضغط عليه؛ ولكنني توقفت فجأة وأنا أحدق بالصخرة؛ وصرخت بصوت مرتفع:

وجدتها... وجدتها

ولعل ذلك الحكيم الذي سبقني في الحكاية الشهيرة وصرخ (وجدتها) فعل مثلي؛ فقد نسيت أمر القرفصاء وعدت للجلوس على الصخرة الصغيرة ومن دون أن تفارق عيناي الصخرة الكبيرة المقابلة لي.

إنها في الواقع صخرة كبيرة جداً ومرتفعة الطول تمتلئ بالنتؤات كبقية الصخور على جانبي الدرب؛ ولكن لسبب يسميه أهل العلم بالحت والتعرية اصطبغت بعض النتوءات باللون الأسود؛ وقد أحرقت لفافتي تبغ إضافيتين وأنا أحدق بالصخرة ونتوءاتها السوداء وأفكر؛ وبدلاً من أن أتابع إلى القرية استدرت وتابعت إلى الطريق العام؛ وركبت أول حافلة نقل توقفت وهي متجهة للمدينة؛

ولعل بعض الركاب في الحافلة سمعني وأنا أدمدم بخبث: وجدتها... وجدتها.

التماثل العجيب

عندما وصلت إلى المدينة لم أذهب إلى بيتي؛ بل اتجهت إلى المقهى التي يستغيب الأدباء والمثقفون بعضهم بعضاً فيها؛ وبعد أن ارتشفت فنجاني قهوة وأحرقت عدداً لا أذكره من لفافات التبغ وأنا أفكر؛ أخرجت من محفظة اليد الصغيرة التي أحملها أوراقاً وقلماً وبدأت أكتب، بل بالأحرى؛ وهذا اعتراف؛ بدأت أؤلف؛ فقد كتبت تحقيقاً وهمياً عن تمثال أثري اكتشفته على درب قريتي (د)؛ ولأجعل ما أؤلفه مثيراً بالغت وكتبت أنه تمثال عجيب يظهر في النهار ويختفي بالليل؛ ولم يكن هذا التمثال في الواقع إلا تلك الصخرة التي كدت أقرفص تحتها.

. "يريدون مواضيع إثارة؟ لم لا؟ سأريهم أن أي تافه يستطيع كتابة موضوع مثير"

صرت أحدث نفسي بعد أن انتهيت من كتابة الموضوع؛ من أن أصحح أخطاءه الإملائية حملته واتجهت إلى الجريدة وقد فوجئ السيد سكرتير التحرير بدخولي عليه مكتبه في أول فترة الدوام المسائي؛ وحيث اتجهت مباشرة إلى طاولته ووضعت الموضوع أمامه وأنا أعلن له بتحد واضح:

. "تريدون مواضيع مثيرة.. إذن خذ.. هذا موضوع مثير أرجو أن يرضي المبجل رئيس التحرير"

وقبل أن يمد يده لتصفح الموضوع خرجت من مكتبه؛ وعندما خرجت من مبنى الجريدة للشارع شعرت بارتياح

كبير؛ وصرت أتخيل منظر سكرتير التحرير وهو يقرأ الموضوع والغيظ الذي سيتملك المبجل رئيس التحرير وهو يقرأ الموضوع بدوره؛ والمهم أن الاثنين سيشعران بأنني قد هزئت بهما وبمنهج الإثارة في الصحافة بتقديمي لموضوع (مفبرك) تافه لا يمكن أن يقتنع به المجنون نفسه.

لقد نمت في تلك الليلة بارتياح؛ وعندما استيقظت كنت قد استهلكت كل أحلامي التي ظهر فيها المبجل رئيس التحرير يهز الموضوع أمامي بغيظ شديد وهو يصرخ بحنق:

. كيف تجرأت على كتابة هذه التفاهات يا محترم..

وبحسب أحلامي نفسها صرخت بوجهه:

ـ أنت أردت موضوعاً مثيراً فكتبته لك؛ ولن تستطيع بعد أن كتبت موضوعاً مثيراً كما تطلب أن تنقلني للاستعلامات؛ إن فعلت سأشتكي لنقابة المحررين وكتّاب الاستدعاءات التي انتمي إليها و..

وقد هيأت نفسي لأن يُعاد تنفيذ تلك الأحلام على أرض الواقع فور وصولي للجريدة؛ لذلك لم أستغرب عندما أسرع عامل الاستعلامات فور دخولي الباب الرئيسي نحوي وقال باهتمام شديد:

ـ أين أنت يا أستاذ.. المبجل رئيس التحرير سأل عنك فور وصوله.. طلب أن تذهب إلى مكتبه مباشرة فور وصولك للجريدة.

. أعرف.. أعرف أنه سيسأل عني..

أجبت عامل الاستعلامات وأنا أهم بمتابعة سيري؛ لكن عامل الاستعلامات عقب بإعجاب وحماس شديدين: طبعاً سيسأل عنك.. موضوعك في الجريدة اليوم هزَ الدنيا يا أستاذ!.

قال ذلك وهو يفرد عدداً من الجريدة أمامي؛ وعندما رأيت ما أراد أن أراه شعرت بالأرض تهتز تحت قدميَ فقط..

ـ يا إلهي لقد فعلها ابن ال.. ونشر الموضوع في عدد اليوم.. لقد نجح هذا ال.. بتحطيمي والإساءة إلى اسمي الصحفي المنشور بخط عريض تحت العنوان مباشرة.. لقد نشر الموضوع لتكون عنده المبررات لا لينقلني إلى الاستعلامات فقط؛ بل ليفصلني من العمل نهائياً...

ولم أعرف وأنا أحدث نفسي بهذه الاحتمالات كيف كنت قد وصلت إلى مكتب المبجل رئيس التحرير؛ ولعلي بسبب الاضطراب الذي ركبني لم أنتبه للسكرتيرة الجميلة التي طالما اشتهيتها في أحلامي وهي تبتسم لي وتفتح باب المكتب مع عبارة:

. تفضل يا أستاذ.. المبجل رئيس التحرير ينتظرك.

. يا أهلاً.. يا أهلاً.. بالأستاذ الكبير...

قال المبجل رئيس التحرير هذه العبارة وهو يمد يديه مرحباً وابتسامة عريضة جداً تملأ وجهه؛ ثم وقف ومد يده وصافحني بحرارة جعلتني أتأكد بأنه مثلنا تماماً يملك شرايين تجري بها دماء مثل دمائنا؛ من دون أن يترك لي مجالاً لأعرف إن كان ما يحدث هو استهزاء وشماتة منه بي. تابع بنفس لهجة الفرح:

. كنت أعرف أنك صحفي كبير لهذا عندما رفع لي سكرتير التحرير موضوعك في الدوام المسائي أرسلته للنشر فوراً... لقد حققت للجريدة سبقاً ونصراً كبيراً يا أستاذ...

. عفواً.. أي سبق؟

سألته وأنا أجلس من دون أن أستأذنه على أقرب كرسي فاخر؛ فقد شعرت بأن جسمي لم يعد قادراً على الوقوف؛ فرد المبجل بانشراح:

ـ هكذا يتواضع الصحفيون الكبار... موضوعك اليوم عن التمثال العجيب طبعاً يا أستاذ.... هل تصدق..؟ لقد اتصل مكتب توزيع الصحف وطلب طبعة إضافية من عدد اليوم لأن العدد برمته نفد من الأسواق فور نزوله؛ والمطبعة الآن تطبع طبعة ثانية مضاعفة لنلبي طلب السوق على العدد؛ والسيد القائمقام اتصل مهنئاً الجريدة على هذا السبق الصحفي؛ ورئيس البلدية سيحضر شخصياً بعد قليل ليقدم شكر البلدية لأننا كشفنا عن أثر تاريخي كبير؛ ومسؤول الطرق والنبشيات أرسل فاكساً أعلمنا أنه أوعز فوراً بتعبيد الدرب الموصل للتمثال العجيب على طريقة قرية (د)؛ ومسؤول الريف في القائمقامية أرسل برقية يثني فيها علينا لأننا سلطنا الضوء على غنى ريفنا المزدهر بالآثار..

وكانت تلك المرة الأولى التي أحظى فيها بشرف ارتشاف فنجان قهوة في مكتب المبجل رئيس التحرير؛ إذ طلب لي القهوة بعد أن أشار لي أن اجلس ومن دون أن ينقطع عن تعداد الخيرات التي توالت على الجريدة في ذلك الصباح؛ بما فيها اتصالات هاتفية من القراء والصحف المنافسة يثني أصحابها عليَ وعلى الجريدة لهذا السبق الصحفي الذي تحقق؛ وقد بقيت أصغي للمبجل رئيس التحرير من أن أصدقه تماماً لولا أنه كتب أثناء حديثه أمر صرف وأعطاني إياه وهو يقول:

. هذا أمر صرف مالي للمحاسب ليصرف مكافأة لك.. أنت تستحقها عن جدارة..

. وهكذا خرجت من مبنى الجريدة محملاً بكم كبير من الذهول وبمكافأة تعادل أجر راتب كامل لأنني حققت سبقاً في فن الإثارة الصحفية.

ميزات التمثال

قدرت بأن المبجل رئيس التحرير سينسى بعد يومين على الأكثر أمر تحقيقي عن التمثال العجيب الذي يظهر في النهار ويختفي في الليل؛ ولكن في اليوم التالي مباشرة صدرت الجريدة وفي صفحة الدراسات فيها دراسة مطولة موثقة بالهوامش والمخططات يشرح المهتم بتاريخ البلدان (فلان) أن التمثال العجيب على درب قرية (د) بناه "الداديون" تمجيداً لقائدهم "داديوس" عندما انطلق لفتح البلدان؛ وبحسب الدراسة إياها فإن قريتي (د) هي بقايا عاصمة الداديين "وبناها والد داديوس المعروف باسم "دوديوس".

وفي نفس العدد؛ وفي الصفحة الثقافية موضوع فني بقلم الفنان رئيس جمعية الرسامين والخطاطين "أبو ريشة" يحلل فيه القيم الجمالية الكامنة في التمثال العجيب الذي تم اكتشافه قرب قرية (د)؛ وإن الفنانين القدامى الذين نحتوه يتفوقون في قدراتهم الفنية على سلفادور دالي وبيكاسو، وفتحي محمد

وتوالت الدراسات عن التمثال العجيب في الأيام التالية؛ فقد نشر مدير المتاحف والخانات دراسة يطالب فيها بالتنقيب عن الخانات الأثرية حول التمثال وفي قرية (د) لأن الأبحاث التي قام بها تؤكد وجود هذه الخانات؛ كما أجرى أحد الزملاء حواراً مطولاً مع السيد القائمقام حول خطط القائمقامية بإبراز المعالم الهامة للتمثال العجيب الذي يظهر في النهار ويختفي في الليل؛ كما تتالى نشر الأخبار في أعداد الجريدة عن وصول وفود الجهات العليا بمهمة معاينة التمثال والتوصيات اللازمة بشأنه..!!

الحقيقة!!

كنت على وشك أن استنفد صرف آخر ما بقي من المكافأة التي صرفها لي المبجل رئيس التحرير؛ ولذلك ترددت كثيراً في تنفيذ قراري بأن أدخل عليه وأصارحه بحقيقة تحقيقي حول التمثال؛ إذ عندها سيطالبني برد المكافأة؛ وما يعنيه ذلك من عواقب أخرى؛ ولكنني عندما جلست صباحاً قبل ذهابي للجريدة في المقهى التي يستغيب فيها الأدباء والمثقفون بعضهم بعضاً قررت بأن أنهض فوراً وأصارح المبجل من دون أن أبالي أمر رد المكافأة والعواقب الأخرى؛ فعلى طاولة مجاورة للطاولة التي كنت أجلس عليها كان عدد من الرجال يتحدثون كما باقي الناس عن مزايا التمثال

العجيب؛ فأكد أحدهم بأنه زار التمثال العجيب فشفي فوراً من مرض "الديسك" الذي لم ينجح الأطباء في شفائه؛ فعقب آخر بحماس:

. هل تصدقون يا شباب؟ جاري عقيم ولم يترك طبيباً أخصائياً يعتب عليه من دون جدوى؛ ولكنه قبل يومين أخذ زوجته وزارا التمثال العجيب؛ وفي اليوم التالي سمعنا زغاريد في بيت جارنا هذا... لقد حملت زوجته فوراً بعد زيارة التمثال.

على هذا النمط توالى حديث الرجال عن المزايا الطبية للتمثال العجيب؛ وحيث اكتشفت من حديثهم أن التمثال مثلاً يجعل العقيم ولوداً؛ والمشلول ماشياً؛ والأبكم ناطقاً..

. يا إلهي!! ماذا فعلتُ بهؤلاء وغيرهم!!

صرخت بنفسي وأنا أنهض واتجه للجريدة مسرعاً؛ ومن أن أستأذن من سكرتيرة المبجل رئيس التحرير دخلت مكتبه؛ وحيث كان رجل خمسيني متأنق يجلس قريباً من المبجل رئيس التحرير وهو يرتشف القهوة بتلذذ؛ وما إن رآني المبجل رئيس التحرير حتى قال بابتسامة تدل على أنه ما يزال يعيش نشوة اكتشافه جريدته للتمثال العجيب:

. أهلاً بالأستاذ الكبير..

وهم بأن يكمل طقوس ترحيبه بي ولكنني قاطعته بعبوس وبلهجة حادة متحدية مصمماً على أن ألقي كل ما أريد قوله دفعة واحدة:

. أسمع.. لست أستاذاً كبيراً؛ وأنا أعترف بأنني قد كذبت وكتبت موضوعاً عن تمثال لا وجود له؛ إنه ليس أكثر من صخرة كبيرة عادية من صخور كثيرة تتناثر على درب قريتي (د)؛ وقريتنا (د) لا علاقة لها بالداديين؛ فقد بناها جدي وآخرون قبل خمسين سنة بعد أن هربوا من قرية (س) إثر خلاف حول ثمن بغلة باعها جدي لأحد أهل القرية؛ وقد أدى الخلاف إلى مقتل البغلة على يد أحد المتهورين؛ ففر كل من اتهم بقتل البغلة خوفاً من الثأر الذي قد يطال بغالهم وسكنوا في أعلى الجبل؛ وهذا يعني أن قريتي وأهلها لا علاقة لهم بداديوس الذي هو بالتأكيد ليس جدنا الأقدم؛ فأقدم أجدادي أيها المبجل كان يصنع الغرابيل ويبيعها متجولاً بين القرى والبوادي على بغلته العرجاء و...

. ما هذا الكلام؟؟

قاطعني المبجل رئيس التحرير بحدة وهو يقف متهيئاً لمشاجرتي بالأيدي إذا لزم الأمر كوني أمس حرمة أهم سبق صحفي حققته جريدته منذ استلامه لها؛ في حين تابعت أنا بنفس الحدة:

ـ هذه هي الحقيقة؛ ويجب أن يعرفها القراء أهل المدينة.. لقد خدعناهم بما فيه الكفاية؛ تصور أنهم صاروا يعتقدون بأن التمثال الوهمي هذا له قدرات عجيبة على شفاء المرضى من جميع الأمراض.. يجب أن نتدارك الأمر ونخبرهم بالحقيقة و..

فجأة قاطعني الرجل المتأنق الجالس في مكتب رئيس التحرير قائلاً وهو يبتسم:

. أعرفك بنفسي يا أستاذ.. أنا الدكتور فلان؛ لاشك أنك سمعت باسمي؟

شعرت بارتياح لوجود صاحب الصوت؛ أنت أشهر وأمهر طبيب في اختصاصك؛ كما أنك مدرس مهم في كلية الطب؛ بالطبع لن يرضيك أن يشاع بين الناس أن التمثال الوهمي الذي قمت أنا باختراعه من خيالي له مزايا طبية خارقة؛ أنت رجل علم بالتأكيد. أنت معي في أننا يجب أن ننشر في الجريدة الحقيقة.

. الحقيقة واضحة يا أستاذ.

عقب الرجل مباشرة بلغة محاججة؛ وتابع كأنه يشرح درساً مهماً لطلابه:

. لقد زرت التمثال قبل يومين وأجريت عليه دراسات علمية؛ وقد اكتشفت أن التمثال يحتوي على مواد مشعة ذات

تدفق مرتفع؛ والإشعاع الصادر من التمثال العجيب فيه مزايا طبية عجيبة؛ وقد كتبت عن هذه المزايا الطبية لإشعاعات التمثال بحثاً اتفقت مع المبجل رئيس التحرير على نشره اعتباراً من عدد الغد على حلقات في الجريدة مزامنة مع نشره في مجلة (الطب الحديث) التي تصدرها جمعية الأطباء الأخصائيين.. أنا أتحدث بلغة العلم يا أستاذ.. إقرأ بحثي وستعرف الحقيقة.. إنها لغة العلم يا أستاذ.

ملاحظة:

عندما زرت قريتي بعد عدة أيام لم أستمتع بلعب "الطرنيب" في المضافة كما تعودت؛ فقد كان الجميع يصغون باهتمام إلى أكبر رجال القرية سناً؛ والذي هو أبي؛ وهو يحدثهم عن تاريخ قريتنا (د) وما سمعه من أبيه الذي هو جدي عن مآثر جدنا الأقدم داديوس الذي كان يضرب بالسيف فيقتل ألف فارس ويطعن بالرمح فيردي ألفين؛ وقد جاء عدد من البحاثة والصحفيين وأجروا حوارات مع أبي حول هذه الوقائع؛ وللأمانة لم يبخل أبي ولا أحد من رجال القرية بمعلوماتهم الغنية جداً عن تاريخ بناء التمثال العجيب؛ لا من باب التباهي كما قال أبي؛ بل لأن العالم يجب أن يعرف الحقيقة.. والله أعلم!

❑❑❑

مَزْحَةُ العُمْر

قصة: محمد بسام سرميني- سورية

صديقين حميمين كانا، بل يمكنك أن تزعم أن المثل القائل: "رب أخٍ لك لم تلده أمك قد قيل فيهما"، معاً جسّدا أعظم قيم المحبة والوفاء، ورسما في عالم الصداقة علاقات من الدفء والحميمية، قلّ أن عرفها عصرنا المترع بالزيف والغش والرياء.

الدكتور "سامر" كان طبيباً متخصصاً في الأمراض القلبية، وكان القدر قد جاد عليه بمشفى في وسط المدينة، يحسده عليه القاصي والداني، والمهندس "أسامة" يشيد العمارات والمجمّعات، واسمه في عالم وتجارة البناء أشهر من نار على علم، وفي ركن ركين من أطراف المدينة، كانت فيلّته تنهض ساحرة مثل قصور ألف ليلة وليلة.

والزوجتان كانتا سمناً على عسل، فلا غيرة ولا تنافس إلا في عالم الأزياء والأناقة والمكياج، وهو الحد الأدنى الذي تسمح به النساء في مثل هذه الأجواء.

السهرات العائلية التي تمتدّ حتى ساعات متأخرة من الليل، والرحلات والسفرات الداخلية والخارجية، كانت مضرب المثل في صداقة راسخة كقلعة لا تهزّها عاصفة، ولا يزعزع أمنها زلزل، ويأتي التتويج على رقعة من ذهب، حين يتقدم المهندس طالباً يد ابنة صديقه ورفيق عمره لابنه البكر.

* * *

وتقول الحكاية إن الرجلين كانا أسعد من عليها، وهما يمضيان معاً نحو تتويج الصداقة بروابط المصاهرة والنسب.

قالت حرم المهندس:

. لن أزوج ابني من الأقارب؛ الأقارب عقارب، والغريبة أريح للبال والرأس.

وأكدت عقيلة الطبيب:

. منى عمري أشوفهم عرسان، وأفرح بأولادهم.

وتمضي الحكاية لتؤكد ان ليلة خطبة الشابين، اللذين يقطران حلاوة وأناقة، كانت كرنفالاً من الترف والبذخ؛ فقد رُسمت وجوده بألوان قوس قزح، وسُفحت عطوره ما أنزل الله بها من سلطان، وعُرضت أزياء تفضح أكثر مما تستر، وشهدت المدينة ليلة من ليالي العمر، سيأتي على ذكرها المؤرخون، ويبدع في وصفها الشعراء والفنانون.

ولكن الذي سوف تشير إليه الحكاية بعد قليل سيكون محزناً، وربما محزناً جداً، لذلك ننصح المراهقين والمراهقات، والرومانسيين والرومانسيات، وأصحاب المشاعر الرقيقة بعدم متابعة الحكاية إلى النهاية؛ إذ أن دودة العطب سوف تدّب في نبتة الحب الطرية، وتأتي على الأوراق والأزهار، والأغصان والثمار، بل لعلها ستحرق الأخضر والأخضر!!

كان ما كان من عشق العاشقَين، وخطبة الخطيبين، فما إن وصل الشابان إلى منتصف البير، حتى انقطع بهما

حبل الوداد والوصال، وما عادت العلاقة عال العال، وفشلت كل الجهود الدبلوماسية في ثني الشاب عن قرار فسخ خطوبته؛ فقد عاد مساء ليلة، والشرر يطاير من عينيه، رمى خاتم الخطوبة على الأرض، وصاح بأعلى صوته:

. هذه البنت لا تصلح زوجةً لي، ولو انطبقت السما على الأرض!!

صرخت الأم بأسى وحرقة:

. يا ويلي! أبوس يدك يا بني قل غير هذا الكلام، كل خطبة يمكن أن يصير فيها مشاكل، وإذا على أول خلاف مع البنت ستفسخ الخطوبة، فهذا يعني أنك من المستحيل أن تتزوج.

صاح الشاب بكل الغضب:

. بستين جهنم!! ولا تأتي بنت تافهة ومتعرجة تلوي ذراعي على آخر العمر.

وأبوك ماذا أقول له، هو رفيق عمره، وهذا ابنته الوحيدة، والله أبوك يروح فيها إن سمع بهذا الكلام!

صرخ الابن حانقاً:

. زوجيها له إن شئت!!

صرخت الأم، صرخ الابن، صاحت، صاح، بكت بدموعٍ غزيرةٍ، فبكى بدموعٍ مريرةٍ، وهنا توقفت الأم، وكأنها تصحو من كابوسٍ مفزعٍ، مسحت دموعها، وضمت ابنها إلى صدرها بكل القوة، وبلهجة من ثقة ومحبة:

. تحزن يا عين أمك، و والله أموت ولا أجبرك على فتاة لم يعد لها مكان في قلبك.

* * *

عشرون عاماً من الجدب والقحط، طوتها رزنامة الزمن، وألقت بها في جحيم القطيعة والجفاء... وما بقي من سيرة صداقة الطبيب والمهندس إلا فتات ذكريات تهبّ أحياناً على جلسات الأصدقاء تاريخاً جميلاً، صار مع مرور الزمن نسياً منسياً...

ولكن بما أن الصلح سيد الأحكام، ولابد لنور الحب أن يهزم وساوس الشيطان، فقد قرر الأصدقاء ذات أمسية أن يصنعوا معجزة ويعيدوا صداقة الرجلين إلى سكة الحب والوداد، إذ لم يبق في العمر أكثر مما مضى، والحياة ماضية وفانية...

طرحوا الفكرة على المهندس، الرجل لم يعلق، ولكن دمعتين ساخنتين انفجرتا من جوف مقلتيه، وتنهيدة واسعة طفحت من تجاويف القلب: "آخ يا دكتور سامر آخ يا أبو نجوى... فراقك مر وأليم، مر مثل الموت".

وفجأة تبرق فكرة في رأس أحد الأصدقاء، وكان الرجل حديث عهد بكتابة المسلسلات التلفزيونية، يا حضرات فكرتي ستجعل الدكتور سامر يطير إلينا مثل البرق، أبو نجوى طبيب قلبية، رهيف ورقيق، ولن يتحمل وقع الخبر.

وينتفض الأصدقاء فزعين:

أ أي خبر يا فريد عصرك؟!

ويرد.. لا اطمئنوا لا يذهب فكركم لبعيد، معاذ الله لقد خانني التعبير، أقصد أننا سنمزح مع الدكتور سامر، سنقول له صديقك أسامة جاءته أزمة قلبية.. الرجل بين الحياة والموت.. يا تلحق.. يا ما تلحق.. ماذا تتوقعون؟ ساعتها الرجل سيأتي مثل الطيارة، ولن يخرج الصديقان من هنا إلا متصالحين...

ـ قال الكاتب، في هذه الغرفة.. وفي مثل هذه الحالة سينتهي كل شيء.. اطمئنوا يا شباب.. خلال السنتين الأخيرتين تعرفت إلى ممثلين ومخرجين، ومثل هذه الحبكة إذا حدثت في مسلسل سوف تهز المشاهدين وتقلب الدنيا

رأساً إلى عقب..

وإثر برقية هاتفية موجزة وسريعة جداً، قرر الدكتور سامر أن يحضر في الحال.. قال جملة واحدة: "أسامة صديق عمري ولا يمكن أن أتخلى عنه في لحظة كهذه".

المهندس أسامة صافح أصدقاءه، عانقهم واحداً واحداً قائلاً: حالّونا وسامحونا يا شباب.. أنا داخل على أزمة قلبية.. والقلب ما معه لعبة.

يصيح به الأصدقاء: أسرع يا أسامة قبل أن يحضر الدكتور وتفضحنا أمامه.. والله تنحرق الطبخة، وتفسد الطلحة، ويقفز الكاتب من على كرسيه، وهو يتابع المشهد.. سأقول للمخرج أن يدخلك في المسلسل الجديد.. أنت ممثل بارع ترى والله التمثيل أنفع لك مليون مرة من الهندسة.. بمسلسل أو بمسلسلين تصير نجماً لامعاً مع أنك على أبواب الستين، ويهرع المهندس أسامة إلى غرفة نومه لإكمال طقوس اللعبة.

وتسجل كاميرا محمولة لقطات من مشهد خارجي، حيث يشاهد الدكتور سامر يحمل حقيبته الدبلوماسية ويهرع إلى سيارته، وتتابع الكاميرا السيارة وهي تجري بسرعة فائقة في شوارع المدينة.. والدكتور ينظر إلى ساعة يده، وملامح الخوف والقلق بادية على وجهه تماماً..

تتوقف السيارة أمام باب فيلا المهندس أسامة، يسلم الدكتور.. ويسرع لاهثاً نحو صديقه، الأصدقاء يصافحون بعضهم.. ويتعانقون.. لقد نجحنا في إحضار الدكتور، سيتصالح الرجلان ويخرجان أحلى صديقين.. هي عشرة عمر.. والدم لا يصبح ماء...

الطبيب ببطئ داخل غرفة صديقه، فيسري شيء من القلق بين صفوف الأصدقاء.. أهما يتعاتبان.. لا بأس.. العتاب صابونة القلوب.. سوف يتصالحان.. ونتكفّل نحن بالباقي، إنه يوم العمر يا أخوان يوم المنى أن نرى سامر وأسامة معاً مثل أيام زمان.

ببطء شديد يفتح الباب، وترصد كاميرا مجهولة لقطة داخلية ليلية، حيث يخرج الدكتور سامر مطأطئ الرأس.. دموعه تغسل وجهه ينتحب فيهتز البلاط تحت قدميه:

"مات أسامة.. يا شباب، مات دون أن أسمع منه ولو كلمة واحدة"!!

❑❑❑

وجدت قدري

قصة: عوض سعود عوض- فلسطين

بدت سوزان امرأة مكتملة فقد وهبها الحب انعتاقاً من عبودية، كانت تراها غير ذلك قبل أيام. عاشت حياة عادية مع زوجها، حياة كلها حرية، استنطقت الفرح حين علّقت أحزانها بعيداً عن بيتها. تخلصت من كل ما علق بها، لملمت روحها ومشت، بينها وبين زوجها عتاب، إلا أنها فضلت دفنه. العتاب عتبة لصفاء القلوب، وهي لا تريد لقلبها أن يصفو اتجاهه.

دخلت الحمام وهي تعيد الماضي دفعة واحدة لتقتلعه إلى غير رجعة، المياه تسبّح الخالق على جسدها الرطب البض، أكانت مخطئة وهي تتصنع الغنج، تنثر أنوثتها وفيضاً من الفتنة أينما حلت، فيبدو حضورها ورشاقتها حديث الموجودين، خطواتها تملأ المكان، يهف شيء من بذخ نفحها وطيبها، تطل بقامتها الممشوقة وبانسكاب جسدها وبالشموس المتلألئة التي تومض في صدرها العاري، فيبدو نهداها المتوفزان تحت قميص شفاف متماوجين ومتوافقين مع حركتها، حوّلها المديح إلى امرأة تريد الامتلاك، أن يتحدث الجميع عنها، أن يصفوها بأحلى العبارات، مما حدا بها أن تكون مغرورة ومتعالية، تتساءل: إن كانت قادرة على التوفيق بين المعجبين وبين زوجها الذي يهبها من الحرية أكثر مما حلمت!

هذه حالها، وهذه كلماتها وآراؤها، تحاول أن تظل محط إعجاب الجميع، أن تجدد حياتها، منذ صغرها تحب الاختلاط، أصدقاؤها الأطفال يأتون إلى بيتها، ينادونها، تخرج على رأس فريق، كلهم يخطبون ودّها، ويتمنون رضاها، هي كالأميرة الصغيرة توزع الألقاب والمناصب، وتهب للأمكنة أسماءها، نمت معها هذه العادة، وعندما خطب ودّها أحد أصدقائها الذي يعرف حبها للحرية والانطلاق والبوح، اشترطت ألا يمس حريتها، أن يرتقي لتفكيرها، ألا يطالبها بأمور تافهة، لا يسألها أين كنت؟ عليه أن يدفعها إلى الأمام ويثق بها، أن يضيء طريقها بالشموع، أن يوقد حتى أصابعه لينير عتمة لياليها، صدّقت أقواله، وثقت به، صارحته، طالبها أن يعرف تصرفاتها، أن لا تخبئ شيئاً عنه، ألا يكون كالمغفلين. أن تأخذ رأيه بأصدقائها، وأن تحدثه بعد عودتها إلى البيت عما حصل معها، ونوّه بقصد أو بلا قصد أن تفعل ما تراه ضرورياً، لم تعرف يومها أنه يلمح بالسماح لها ببناء علاقات جسدية مع غيره، لم يدخل في حسابها مثل هذا التفكير، أغلقت عينيها وهي تستعيد تصرفاته.

"إنه يطالعني بوجه جديد، لا يمكن أن يكون ذاته الذي كان قبل أعوام، وأنا لا يمكن أن أكون ذاتي، ومع ذلك عليَّ أن أعيد البسمة إلى حياتي، الآن بتُّ أشعر أنني بلا وطن، بلا ظل، هجرني من كنت أراه حياتي، بدأ يتضاءل، ومع تضاؤله أشع، ما زلت أرى ذاتي نجمة تضيء عتمة لياليه، عليَّ أن أكون إلى جواره وأبعد ظنوني".

كانت تنتظر اكتمال زينتها ونضج الفواكه، فإذا حلّت ساعة الأنس سهرا حتى الصباح، وفي مساء اليوم التالي

يخرجان وكالعادة الحديث يتجدد، فإن ذهبت وتركته تعود لتصارحه مع من كانت، وأين ذهبت، وأين سهرت، لا تحاول أن تخبئ شيئاً إلا ما يحصل من هزل في السهرة، هو ذاته مُطلعٌ على ما يحصل في سهراتها، وما إشاراته ومزاحه إلا ليحصل على تنازلات لم يصرح بها، تجرأ إحدى المرات وطالبها صراحة أن تقدم خدمات لأصدقائه، بدأت الشكوك تساورها حول دناءته. أصدقاؤه يتمنون أن يظفروا بنظرة من عينيها، أو همسة، أن تشملهم برعايتها، شكوكها لم تتأكد، صداقاتها تتوطد، زوجها يشجعها على المبادرة، إذ يعمد في كل لقاء أن يعرفها على شخصية هامة علّه يجني فوائد مادية ومعنوية، كرهت هذا الدور، كرهت زوجها وأصدقاءه الذين غدروا بها، فإذا هي متّهمة بسلوكها، تحوّلت من امرأة يشار إليها بالبنان، الكل يخطب ودّها إلى تافهة، ماذا تفعل، وكيف تطوي الصفحة وتزيل النقطة السوداء؟ أسئلة توجهها لذاتها وهي تذرف الدموع، تأكد رئيس المخفر من عدم قدرتها على الإجابة، فأجّل التحقيق إلى الصباح.

في تلك الليلة حاول الجميع استمالتها، تساءلت إن كانت رخيصة إلى هذا الحد؟! رفضت نداءاتهم، أحدهم واسمه جابر تجرأ وتحدّث إليها حديثاً هاماً، نصحها فيما يجب التصريح به، وأفضى بأشياء هامة، لم تفهم مغزاه في البداية، بقيت تقلّب ذلك في مخيّلتها، اقتنعت بينها وبين ذاتها بكلماته ووصاياه، في داخلها شيء ما يحذّرها من بناء علاقة، تجاوزت ظنونها، ابتسمت وأعطته رقم هاتفها وطالبته أن يتصل بها في اليوم الذي يلي إطلاق سراحها.

مع إطلالة اليوم التالي أحست برائحة جسدها، برائحة فمها وعرقها، احتقرت ذاتها، رجت رئيس المخفر أن يُفرج عنها، ألا يكتب ضبطاً، أن يدعها تذهب إلى بيتها، ابتسم وعندما لم تبادله الابتسامة بمثلها، صاح على أحد رجاله ليدوّن في المحضر ما يمليه عليه، القانون ينص على عقوبتها، ينص على محاكمتها، إدانتها، تحويلها من امرأة ذات سمعة جيدة ونفوذ، إلى امرأة ذات سمعة سيئة، من امرأة يطلب الآخرون ودّها، إلى واحدة تبحث عن براءتها فلا تجدها.

رئيس المخفر سيفعل كل الإجراءات القانونية، وفي النهاية سيسلمها إلى زوجها، الذي حضر إلى المخفر مطأطئ الرأس وقع على محضر الاستلام، طوال الطريق لم ينبس بكلمة، أرادت أن تهرب من بين يديه، من عقابه، تعتذر عن فعلتها، أو تتناول السم قبل أن يُسمعها أية كلمة.

نزلا من السيارة، في البيت بدأ يلاطفها وكأن شيئاً لم يحصل، تساءلت عمّ يريده؟ هذا الأمر بقدر ما طمأنها جعلها متوترة وتعيسة. مأساتها زوجها الذي فقد إحساسه، كيف تعيش مع شخص وجد فعلتها مدخلاً لإذلالها. قال:

. لِمَ لم تهتفي، إن وجودي يحصنك!

أهذا ما لديه، أهذه نتائج حادثة أثرت على مجمل حياتها، أعادت قراءة أفكار زوجها وما يرمي إليه، قراءة أفكار أصدقائها، وأفكار الرجل الذي اهتم بها، وجهتها إلى ذاتها وهي تنشّف دموعها، صحيح أنها تمادت وأنّها طماعة، إلا أن هذا نتيجة ما كانت تتلقاه من مديح وهدايا. تحسّ بالنشوة عندما تأخذ ولا تعطي. وتشعر بالتألق من كلمات أصدقائها، الذين يكيلون المديح والأوصاف الرائعة، كل يوم تسمع الجديد، ولو شاءت جمع ما قيل في دواوين شعر ونثر، لصارت شاعرة الغرام والشباب.

كانت ترى أن علاقاتها لا تخل بالعلاقات الزوجية، وبدلاً أن يأتي هذا الخلل من الزوج جاء منها، فلم تعد سعيدة لا مع الأصدقاء الذين يطلبون رضاها ويزيدون في مديحها، ولا مع زوجها الذي يطالبها أن توسع علاقاتها وتنفتح أكثر، وتهب الآخرين ما يريدونه، خاصة مع الشخصيات الهامة التي لها وزنها، هذا التصرف أرهقها وجعلها تعاف الحياة، تكره زوجها الذي بات من الصعب أن تسميه زوجاً.

حرية زائفة وهبت إليها، قررت أن تردّها، أن تعيش حياتها وحيدة، باتت لا تطلعه على شيء، حتى عندما يذهبان،

فإنهما يعودان ضجرين متخاصمين، لقد حولها إلى امرأة عصية، إلى أنثى تكره امتلاك الرجال، ترفض المديح السخيف، تخلّت عن غنجها وعن مكياجها، ولم تعد لعوباً تلهو بالقلوب.

بعد الحادثة لم تعد تحسب الحساب إلا لشخص واحد، إنه جابر الذي خفّف عنها الكثير، أعاد لها شيئاً من كبريائها وذاتها، جاءها في اليوم الثاني يحمل معه ملف قضيتها وما يحتويه من إفادات وافتراءات، وضعه أمامها قبل أن يمزقه، قال:

. لقد خلصتك من الورطة!

. ما الثمن الذي تطلبه!

نظر إلى وجهها، إلى الطفولة التي أوحى بها، تسللت دمعة من عينيه، لم ينطق، إنه لا يريد أي ثمن، يحاول أن يكسر الجليد الذي بينهما، أن يشرح رؤيته اتجاهها، أن يقول لها كلاماً كثيراً، لكنه صمت وهو يحدّق إلى وجهها، إلى عينيها النديتين، إلى شعرها المتهاطل على كتفيها، إلى جسدها المضمّخ بالكبرياء، إلى حضورها الذي لا يضاهى، فرش قلبه حريراً لتتوكأ عليه، شعرت أنها أهانته، لماذا تفعل ذلك وهو الذي يحاول أن يهبها ثقة لا حدود لها؟! منذ اللحظات الأولى حاول أن يزرع الأمل والحب، لأول مرة تحس برجفة في جسدها، تحسّ أن كلامه يخرج من القلب ليتلقاه قلبها، فِعْلَتُهُ لا يفعلها إلا المحب، بعد طول تفكير قال:

. أنتِ امرأة ظالمة!

ابتسمت وقالت:

. بل أنا امرأة مغدورة، آه يا جابر كنت أقيم علاقاتي مع أناس لم أتوقع غدرهم، الأنثى تدفعني إلى بعض اللهو، لم أتصور أن يُجرح كبريائي كما حدث!

. ربما حدث ما حدث لأجد المرفأ، لأجد المرأة التي تسكنني وأسكنها.

. حدثني يا جابر حتى أعتاد على صوتك، حتى اعتاد عليك، إنك تذكرني بطفولتي ، بنقائي الذي لم يعد موجوداً، أنا بصراحة ارتحت إليك.

ترتاح كفها في كفه، تتطلع إلى وجهه، تبتسم ويبتسم هو أيضاً، يسيران إلى المجهول، النور يرسم خطاهما عبر الدروب، عبر الأشجار، أشواك السياج تغدو وروداً ترحب بهما، يشد على يدها، كفّها تتواطأ وتنسى ذاتها، ترتعش الكلمات على لسانها، تحاول سبر أغواره، تبدو مرتاحة وملامحها هادئة وثقتها بذاتها تزداد، تابعا سيرهما، خصرها يضحك وهي تتمايل على إيقاعات يده التي احتوت رقصاتها، وفي مكان بعيد حيث لا أحد سواهما جذبها إليه، إلى صدره، فوهبته قبلة وقالت:

. أنا لك منذ الآن؟

تعود إلى بيتها سعيدة، لا تهتم بزوجها الذي يعكر حياتها، ويطالبها أن تعود كما كانت، لا ترد، تبدأ، بتشكيل حلمها وحياتها القادمة، تستعيد ما حصل معها برفقة جابر، غير قادرة على النوم، تمضي ليلها وهو في ذاكرتها وبجوار جسدها، وعندما تغفو تحاول أن تطيل الحلم، لكنها في النهاية تصحو، فإذا الكابوس يلاحقها، زوجها يعيد مطالبته، تنتفض وتطفئ المصباح، تغلق النوافذ، يستعصي النوم، فتسكب الليل على جيدها والأمطار على خدها.

أنوثتها لا تقاوم، جمالها فوق الوصف، تمرّدت على واقعها، على زوجها، على الصداقات المزيفة، على حكمة زوجها التافهة: "المرأة الذكية نقمة ووبال حتى لو كانت ملكة جمال" عليها أن تشغل فكرها، ذهب عصر الجسد، لقد نالت من أنوثتها الكثير، وحصدت من الأوصاف ما لم تحصده أنثى، رمت القشور التي كرهتها، أدركت أن رجلاً واحداً هو القادر على إسعادها، حتى لو سجنها في قلبه وقيّدها خوفاً عليها، يكفيها ما أخذته: "آه كم من النوادي قصدتُ! كم

من النزهات ذهبت! وكم من أيام عابثة عشت! كلها تبخرت وذاب الثلج، تزوجت فإذا المصيبة تكمن فيه، أفكر كيف أتخلّص منه، من شخص قرّر قتل روحي قبل جسدي، الآن بإمكاني أن أجد الوسادة التي أنام عليها، الذراع التي ستمتد تحت رأسي حتى لا يدهمني كابوس".

تساءلتْ بعد أن أفاقت من هلوساتها، لماذا لا تفتح قلبها لجابر؟ ما فعله لا يصدر إلا عن شخص يكن للآخرين كل مودة، نتيجة ما فعله السجن، إذ بعد البحث والسؤال، تبيّن لدى رئيس المخفر وطاقم التحقيق، أن لا أحد في المخفر كان يهمه أمر الموقوفة مثل جابر، الوحيد الذي له مصلحة باختفاء الإضبارة وعدم إرسالها للقضاء أو تعميم اسمها في جداول غير الأخلاقيات، قال رئيس المخفر:

ـ أنت من تعاطفت معها، حتى اسمها وعنوانها غير حقيقيين، إضافة إلى شهادة اثنين من زملائك، بيّنا كيف طالبتها أن لا تبوح بعنوانها وبأشياء أخرى، وأنت من أحضرت زوجها دون تكليف منا.

صار عليك أن تسألي عنه، أن تذهبي وتطلبي بطاقة زيارة، ثم تنتظري دورك، إنه الرجل الذي تبحثين عنه، أنت الآن مولودة من جديد بعد أن مزق إدانتك، لم تعد تصرفاتك تلائم زوجك ولا أصدقاءه، فضلت البقاء في غرفتك أو الذهاب إلى الحديقة القريبة من بيتك، أما السهر في المسارح والفنادق والنوادي أو حتى في بيوت من كانوا يسمون أصدقاء فغير وارد، تعاقبين جسدك، تعاقبين روحك، لا تحبين الاختلاط بأحد، وعندما يأتي أصدقاء زوجك إلى البيت تخرجين، الشوارع والأمكنة العامة أرحب من الألداء، زوجك سقط من عينيك، تأسفت وحزنت لأنه لم يعاقبك، ولم يقل أية كلمة! صديقه غرّر بك، شربت وبعد أن سكرت لم تعي ما حدث، وعندما تقيأت ما في معدتك، وجدت نفسك محاصرة بعدد من رجال الشرطة.

أنت في ورطة يا سوزان، ماذا تفعلين؟ زوجك ليس الرجل الذي حلمت وتحلمين به، أصدقاؤه غرباء لا يحفظون الودّ، يمتطون حرية المرأة إلى مآدبهم، تأكدت أنك غير حامل، قررت أن لا يمسك أحد لا زوجك ولا غيره، ستحافظين على جسدك من الأيدي الملوثة، إنك أمام إرث كبير، كيف تتصرفين وجابر يقبع بسببك خلف القضبان؟! لقد فقد حريته ووظيفته، ضحى بكل ما يملك ليقول لك لن تعاقبي وليكن ما يكون، إنه يريدك، يغار عليك، ما أجمل الرجل الذي يغار على من يحب، الوحيد في هذا الكون الذي أحبك بصدق، هو من أشعرك أنك إنسانة تستحقين الحياة، لم تري نفسك إنسانة إلا بين يديه، يحدّثك ويصفك بأوصاف بسيطة ذات دلالات عميقة.

عيناك تنوسان تفقدان جزءاً من اشتعالهما، حولهما الكثير من الأمواج والظلال، كل ما فيك يشير إلى أنك متعبة، هأنتذا تتغيرين، ينقص وزنك، تصيرين أكثر خفة ورشاقة، تبتعدين عن زوجك الذي كان يفاخر بك ويصفك أنك فائقة الجمال وقادرة أن تحلّي المعضلات، لم تسلميه جسدك، حاول فلم يفلح، مزّق ملابسك ولم تتراجعي، وعندما يئس طالبك بالرحيل، فتحت الخزانة تلملمين ملابسك وتضعينها في حقيبة، رميت مفتاح البيت وخرجت، أول عمل قمت به ذهبت إلى السجن لزيارة جابر، حضر يقفز فرحاً، بينك وبينه صفان من القضبان، غرّدت في داخله عصافير الأرض، رآك تمثالاً من الماء وهو الظامئ، شمّ رائحة العطر والبخور والنرجس، رأى في شَعرك أحلامه التي يراها في الليل، حمد الله وشكرك، وعندما أراد أن يهمس لك بكلمة، أخرج ما في قلبه من كلمات رائعة لحظة قال: أحبك!

بدأت الغيوم ترتجف على محياك، عصرتِ ما في عينيك من مزن، ترقرقت الدموع، سألك أسئلة لم تستطيعي الإجابة عنها، رأى إلى جانبك حقيبة، عرف أنها حقيبة ملابسك، وأنك لا تملكين لا زوجاً ولا أصدقاء ولا بيتاً، المال الذي معك لا يكفيك سوى أيامٍ معدودة، أعطاك عنوان بيت أهله، قال لك: اذهبي إلى أمي لقد حدّثتها عنك!

تضعين يدك على خدك، تجلسين فوق ملابسك، ترفضين الذهاب إلى أمه، تنتظرين خروجه الذي قد يطول، فقد

لا يخرج غداً ولا بعد غد ولا بعد شهر، ترفضين كل شيء، وأنت لا تعرفين ماذا ستفعلين ولا أين تذهبين.

❑❑❑

قبل الرحيل الوشيك

قصة: سامر أنور الشمالي- سورية

لم تنتبه إلى أن الطلاء الذي سرق الغبار والدخان بريق لونه الزاهي، تقشر في مساحات صغيرة على الجدران المتصدعة، فبانت الأحجار القديمة التي ستنهار يوماً ما من تلقاء ذاتها.

كان همها تلك اللحظة أن تعثر على طاولة شاغرة، ولكن لم تجد مكاناً لها، وهذا لم يصدمها، لأنها اعتادت الخيبات.

–بإمكانك الجلوس هنا.

التفتتْ إلى مصدر الصوت، فرأت في الزاوية البعيدة عن سطوع الضوء الكهربائي يداً راعشة تشير إلى كرسي شاغر، فقبلتْ بالجلوس إلى طاولة مشتركة لأنها كانت متعبة من ثقل حقيبة السفر.

–تفضلي.

أضاف الصوت محتفياً بحضور أنثوي مثير، فلقد كاد يظن أن المرأة كائن أسطوري تُروى عنه الحكايات لتنهض الأحلام من غفوتها لا غير.

حضورها البهي جعل لزاوية المقهى المهملة ألفة طارئة، فعندما وضعت معطفها المبلول بالمطر على مسند ظهر الكرسي بدا المكان أليفاً، كمنزل أسرة صغيرة لا تذهب للنزهات عادة.

ثمّة شيء يطفو على وجهها، جعل نظرات عينيه تحومان على وجهها كفراشتين وجدتا وهج نار مثيراً فتحلقتا حوله بشغف، دون أن تعبأا باشتعال الأجنحة المرهفة.

على الرغم من عدم مبالاتها برأي الآخرين، أزعجها إحساسها بأنها تحت سطوة مراقبة مباشرة، فتأهبت للمغادرة.

لكنه أدهشها بجملة غير متوقعة، كانفجار رصاصة طائشة بين باقة زهور مربوطة بشريط ذهبي لتقدم كهدية في مناسبة سعيدة:

–أرجوك.. اجلسي قليلاً.

جلست وحدقت به بحدة، فانكفأ نظره إلى رسومات سوداء مبهمة أفقدت فنجان قهوته الصقيل بياضه الناصع.

احضر إليها النادل –بناء على طلبها –فنجان شاي يهرب البخار منه، كروح تنسلخ عن جثة همدت للتو.

تشاغلت بتحريك الملعقة كي تذيب السكر في كوب شفاف يعكس لون الشاي الأحمر القاتم، وهي تنتظر كلاماً ترضى عنه، وإن كانت تعرف جيداً أن كل الكلمات المعهودة لن يحرك فيها شعوراً حقيقياً.

همس بصوت جعلها تتخيل أنه قادم من خلف جبال تجللها الظلمة الباردة طوال العام:

-هل تذكرينني؟!

رمشت بأهدابها السوداء الطويلة، ولم يعنها أنها لم تعثر على صورة لوجهه في دهاليز ذاكرتها التي لا تود الاحتفاظ بطرقها المتعرجة. فقالت بلباقة لا مبالية، وهي تصدر بملعقة السكر الصغيرة التي تطرق حواف كأس الشاي رنيناً لا معنى له:

-آسفة.. لا أذكرك!

قال بانكسار متوقع:

-كنا زملاء في الجامعة.

-إذاً عرفت كم بلغت من العمر!

قالت مازحة، لمجرد اللهو، وافتر ثغرها المطلي بحمرة داكنة كجمرة متقدة، برغم الحزن الذي يهطل من عينيها كدموع لم تفقد حرارتها حتّى أوان هطول الثلج.

-أنت لم تتغيري فما زلت جميلة.. ولكن عمري سرق مني فهرمت باكراً.

قال بصوته الخافت، وصمت كأنه يستعرض سنوات عمر لم يعد يخصه.

فأردفت بعدما طال بينهما سكوت بغيض يشتته لغط رواد الاستراحة:

-ذكرني باسمك؟

لم يخطرها باسمه، لأنها كانت تجهل اسمه آنذاك. فقال كمن يسفح ماء دافئاً على جليد كي يذوب سريعاً ويكشف عن عشب لم ييبس بعد:

-أتذكرين شاباً منطوياً على ذاته لم يكن يطلق لحيته أو يضع فوق عينيه نظارات طبية؟

تذكرت دهشة العينين اللتين طالما لاحقتها طويلاً بصمت، وعجبت آنذاك كيف كان ذاك الشاب الخجول يعمل في تنظيم سياسي محظور. فسألته بحنو تفتقده دائماً:

-متى خرجت من الـ..

لم تكمل جملتها، لأنها خشيت أن تسبب جرحاً لشخص لا تعرفه جيداً، ففضلت عدم الكلام.

تجاهل الأمر، وابتسم ابتسامة مقتضبة كشفت عن أسنان مثرمة. ثمّ قال بصوت تشوبه بحة تعطي انطباعاً إنه ثمّة جرح غائر في الحنجرة:

-هل خطر ببالك يوماً أنني كنت أحمل في جيبي رسالة معطرة ملأتها بكلمات الحب الجميلة مع المنشورات المحشوة بالشعارات التي كنت أوزعها في الخفاء.

ثمّ أردف بصوت أكثر خفوتاً:

-لو كانت تلك الرسالة مع المنشورات لحظة اعتقالي لألقى رجال الأمن القبض عليك وقتها.

هتفت بدهشة لا تخلو من فرح حزين يعكر من وقت لآخر حزنها الخالص:

-أكنت تحبني حقاً؟!

دارى ارتباكه بتأمل المارة من وراء زجاج الاستراحة، وتعمق إحساسه بسنوات عمره التي انقضت هباء، كقبضة غبار طيرتها نسمة هواء تلاشت في الفضاء دون أن تخلف أثراً.

-طبعاً تزوجت؟

سألها متوقعاً خيبة أخرى.

أطرقت قليلاً، ثمّ أجابت بعدما رشفت قليلاً من الشاي الساخن الذي بلل أحمر الشفاه ببريق يشبه ضوءاً خلفياً لسيارة تبتعد:

-لا.

سأل بفرح استهجن سببه اللامنطقي.

-لماذا؟!

أجابته بصوت رسم ظلالاً داكنة كبقعة نفط على شاطئ نظيف:

-ألا تعرف أن أمي ماتت من كثرة ما كان أبي يضربها بحذائه العتيق على رأسها!

وأردفت والدموع قد اختلجت في عينيها اللتين تبحثان عن شيء مفقود، ربما يشبه لون المطر الذي يهطل بغزارة خارج المكان المسقوف:

-لم أستطع سوى أن أطلق ضحكة داعرة عندما سمعت أن أبي الذي كان يضربني أيضاً دونما أدنى شفقة قد دهسته سيارة فمات.. ولكن أخي الكبير ضربني وقتها حتّى كسرت إحدى أسناني.. فهربت من المنزل ولم أعد حتّى الآن.. لأن مذاق الدم المالح ما زال عالقاً بلساني حتّى اليوم.

وشربت نصف كأس من الماء، لتتأكد أن ملوحة الدم في فمها لم تعد موجودة.

وتوقفت عن البوح، كأن كلماتها هربت كلص أمام شرطي بيده سوط. وأخذت تمسح دموعها المالحة عن وجنتين مرويتين بالدموع في فصول حياتها جميعها.

وجد أنه من المناسب أن يخرج من دائرة الصمت الكئيب، فقال معيداً السؤال بطريقة أخرى دونما تعمد:

-الوحدة قاسية.

وأضاف وقد شعر بأنه يستطيع أن يحب بعد سنوات من الحرمان التي لم ير فيها امرأة سوى في الأحلام المهومة بعيداً عن ضوء النهار الكاشف:

-قضيت سنوات طويلة بعيداً عن الناس.. حتّى خشيت أن أنسى الكلام!

ثمّ صمت مفسحاً المجال للحوار. فقالت وعلى وجهها طيف ابتسامة خجول، كطفل سرق قطعة حلوى واختبأ كيلاً يراه أحد وهو يلتهمها بتلذذ:

-أعيش مع صديقتي.. أنها مثلي تماماً... ليس لها في هذا العالم.

شعرت أنها صارحته بكل أسرارها، دون أن يعنيها ذلك. فأردفت متورطة في الاعتراف، كأنها تخفف بالبوح عمّا يعتلج في صدرها الذي لم يضم طفلاً يوقظ أمومتها المنسية:

-لم يكن لدي عائلة حقيقية يوماً.. ربما لهذا السبب لا أحلم بأن يكون لدي عائلة في المستقبل.

ثمّ سكتت، فلم يعد لديها ما تضيفه. وصمت أيضاً، لأنه وجد أن الكلام لن يغير شيئاً في واقع له طبيعة الصخور التي لا يتفجر عبرها الماء.

كسر السكينة، صوت القطار، معلناً أن أوان الرحيل حان وقته دونما تأجيل، في ظلمة باردة، لا يشتتها نور نجمة بعيدة، أو ضوء قمر اختفى نصفه بين السجوف الدامسة.

كان قطاره يتجه إلى خارج البلاد، بينما قطارها يتجه إلى جهة معاكسة.

حمل كل واحد منهما حقيبته ببطء، كأنهما ينتظران حدثاً يفاجئهما بسعادة غير منتظرة. فيسافر السفر ويتركهما حيث تعارفا –على الأقل لبعض الوقت –ولكن هذا لم يحدث، لأن الأحلام لا تتحقق، كي تظل مجرد أمنيات لا غير.

نظرات العيون تلاقت متسائلة، إذا كانت ستلتقي مرة أخرى. والعيون بعدما تطرح الأسئلة لا تنتظر جواباً، لأن الكلمات لا تعني لها شيئاً.

فاجأته بأن قبلت لحيته البيضاء قبل أن تستدير وتخطو بعيداً مخلفة رائحة عطر لا تستطيع رياح العالم على محوها من ذاكرته، وتاركة ذكرى لقاء عابر سيؤرخ به سنوات عمره المتبقي.

كان قد أدار ظهره لها عندما التفتت نحوه، فرأت ظهره أحنته العذابات، ويده المرتجفة التي تقبض على عكاز خشبي كان في يوم مضى غصناً طرياً في شجرة مورقة.

لم ير دموعها التي انهمرت ساحبة بعض الكحل الذي فقد دفئه وهو يهوي في برودة الهواء على أرض موحلة داستها كثيراً أقدام الناس الذين لم يعنيهم يوماً حطام المشاعر والأحاسيس المتراكمة على الأرصفة والشوارع المزدحمة بالخواء والفراغ.

❒❒❒

مراجعات

□□

الصافي في قصيدته الأخيرة

(مونودراما)..

** تقديم:*

يستفيد هذا النص من تأملات طويلة قضيناها مع حياة وشعر (أحمد الصافي النجفي) الشاعر العراقي الذي ولد في العام 1897م، وتوفي متأثراً بجراح رصاصات مجنونة أصيب بها في بيروت عام 1977، رصاصات لم تحترم شيخوخته، ولم يدرك مطلقها أي إنسان أصاب وأية شاعرية وحياة متميزتين انتهك.

ليس لحياة الصافي النجفي وشاعريته من مثيل في مسار التجربة الشعرية العربية كلها. وفي ذلك يقول الدكتور (جلال الخياط): "الحرية، التشرد، الفوضى، الطرافة، الغرابة، العناد، الإباء، الفطرة، العفوية، السخرية، الصدق، كلها من دعائم حياة الصافي وشعره. وهي التي منحته خصوصية معينة، وأبعاداً، مكنته دون قصد أن يرتبط عند المتلقي بعالم عجيب لا يشبه معطيات الشعراء قديماً وحديثاً".

(مقدمة الأعمال الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي غير المنشورة، بغداد 1977،ص 13).

ويحدد لتجربته الشعرية، وهي تنهل من سمات إنسانية خاصة، أبعادها فيقول: "الرفض العفوي أساس حياة الصافي النجفي وعطائه الشعري فهو يحيل حياته، بما فيها من تفصيلات دقيقة مادة لشعره ويفرض الشعر سجلاً عامراً لمذكرات شخصية يومية ولمشاعر وأحاسيس إزاء ما يلتقيه أو يعتريه. يضيق بتقاليد وقيود، ويكره الزيف والنفاق، ويمنح لنفسه حرية مطلقة، لا يحترم غير مزاجه، فيحرره من جمود وتصنع، ويخلص له، ويبالغ في ذلك الخلاص... هكذا يمثل شعر الصافي ذاته بلا تمويه أو تضليل" (المصدر نفسه، ص10) اعتزل الصافي الناس إلا القليل، وأحب وحدته وقدسها وعرف عنه حبه للحيوانات وميله إليها حتى لقد نظم كثيراً من شعره في وصف عالمها الذي رآه منزهاً أكثر من عالم البشر.

من هذه الأفكار وسواها فقد رأينا في شخصية الصافي ومواقفه سمات درامية مثيرة، استوقفنا طويلاً فقمنا باستثمارها في هذا النص، الذي ارتكز أساساً على موقف مرّ في حياة هذا الشاعر، عندما عاش وحيداً ولأشهر في أحد فنادق بيروت التي هجرها معظم أهلها بعد أن مزقتها الحرب الأهلية في سبعينات القرن الماضي.

لقد جعلنا من تلك اللحظات المثيرة تكثيفاً لحياة الصافي ومواقفه كلها، فجاء منها هذا النص المتخيل في حوارياته وتفصيلاتها.

بقي أن نشير إلى استفادتنا من بعض أشعار الصافي لدعم الرؤية، وتأكيد السمات المبرزة في شخصية بطل النص المتفردة. وربما قمنا بتغيير بعض المفردات في حالات تعبيرية أردنا لأبيات الشعر الموظفة أن لا تبتعد عن الرؤية التي يتحرك النص فيها.

ترتفع الستارة ليبدو بهو فندق المدخل الرئيس له في وسط المسرح وعلى اليمين يبدو مكتب الاستقبال والاستعلامات الخشبي العالي نوعاً ما، والنصف دائري تقريباً. على الجدار خلفه علقت عدة لوحات مكتوبة بخط جيد: واحد عليها مفاتيح الغرف وأرقامها وثانية للإرشادات والتعليمات المتبعة في الفنادق وثالثة كتب عليها بخط كبير: فندق هدأة البحر يرحب بكم).

في جانب من المكتب وضع جهاز مذياع كبير. ومن الجهة اليسرى المقابلة يهبط سلم موصل

إلى طوابق الفندق العليا كما يبدو. وتحت السلم وضعت أريكة طويلة وبعض الكراسي المماثلة لها في الشكل واللون، وطاولات صغيرة.

جدران الفندق مزينة بلوحات فنية وسياحية، بما يوحي بدرجة الفندق الجيدة)

الصافي: ***(يهبط من السلم ببطء شيخ تجاوز الثمانين من عمره حليق الذقن والشارب، ويشعر كثيف وأبيض، يبدو بجسده النحيف وقامته المتوسطة أصغر من سنه. يرتدي الجبة العربية المفتوحة من الأمام والتي لا أردان لها. وتحتها يبدو القميص الأبيض بأكمامه الطويلة، والسروال الطويل والأبيض كذلك وفي قدميه نعال خفيف. يتلفت بقلق ولهفة)***

وحيدة... وحيدة

أين أنت يا عزيزتي؟

(يقف وسط بهو الفندق. يتطلع يميناً وشمالاً)

وحيدة... وحيدة

(يخاطب نفسه بصوت متسائل وقلق)

أين ذهبت في هذا الصباح الواجم

المشدود إلى يد الخوف الراعفة؟!

لم تتناول إفطارها بعد

وليس من طبعها أن تفعل ذلك؟!

(يذهب إلى البحث عنها عند بوابة الفندق، وتحت السلم والأريكة، تبدو عليه علامات اليأس والانزعاج يتحرك إلى خلفه منصة الاستقبال، تتهلل ملامحه فرحاً)

وحيدة

أنت هنا، ولا تردين علي

أيتها القاسية

لقد تركتني نهباً لمخالب الخوف والحيرة.

(يحملها بين ذراعيه، فتبدو قطة سوداء صغيرة. يحتضنها بحنو، ويذهب بها ليجلس على الأريكة تعباً"

لقد احترق قلبي وجيفاً

وقلقاً عليك

لماذا غادرتِ فراشك

من دون أن أشعر بك؟

(يمسد رأسها، ويعطف وحنو)

أوه.. أعرف أنك لم تستطيعي

النوم ليلة أمس

أنا مثلك جفاني نومي

كانت لعلعة القذائف والإطلاقات

على أشدها

موت يحشد ضجيجه ورعبه

حتى لقد بدا الليل ساخناً على نقيض طباعه.
من يستطيع النوم في مثل هذه الحال!
(يذهب وفي خلال حديثه إلى خلف مكتب الاستقبال حيث كانت تنام قطته)
بيني وبينك لقد اخترتِ مكاناً آمناً
لقضاء ليلك
لمَ لمْ تخبريني فألتاذ معك بهدوئه.
لم يغمض لي جفن طويلاً في ليلتنا الغائبة
أغلقه على لحظة هدوء مدعاة
فيشد الفزع طرفيه بأصابعه الشوهاء،
فاصحو.
من يطمئن إلى برهة من الدعة
في هذا الجو المختنق بروائح الرصاص والموت؟
(يميل إلى قطته، وهو يتجه إلى الأريكة)
تعالي لنتناول الإفطار
(يخرج من جيب جبته رغيفاً من الخبز، ويسكب في قدح أمامه قليلاً من الماء. يكسر قطعة من الرغيف يغمسها بالماء، ويقدمها إلى قطته)
ترفض القطة تناولها، فيضع القطة في فمه ويقتطع أخرى، ليكرر الفعل نفسه مع القطة التي ترفض بإصرار)
كلي يا صغيرتي،
صحيح إنه إفطار متقشف
ولكنه . صدقيني . غاية في اللذة
لا أطيب من الخبز، وإن كان بارداً وجافاً
ولا ألذ من الماء ***(مستدركاً)*** ولكنه سيكون أكثر لذة
لو كسرت حيادية لونه
بحبيبات حمراء من الشاي الذي يغلي معه.
عندها ***(متلمضاً)*** ومع رشفات من الشاي
العراقي الثقيل، وبالقدح البلوري الصغير
المذّهب، عندها يغدو المزاج في أعلى
تمامه، ويزاح هذا الصداع المعشش
كالضباب في الرأس. ويكون الإفطار لا أشهى منه ولا ألذ. إنها أمنية صغيرة، ولكن ***(متحسراً)*** ما أوسع الهيهات التي بيني وبينها.
(يعود لإطعامها فترفض، يلقي الخبز من يده على الطاولة)
أعرف إن هذا ليس من طعامك
أنت لست أنا لترتضيه

وأنا محترق بالأسى لذلك، ولكن ماذا أفعل؟
ليس في مطبخ الفندق ما يناسب معدتك
وليس معي من النقود ما يكفي
لأخرج فأشتري لك قطعة من اللحم أو شيئاً من الحليب
هذا إن استطعت أن أصل إلى أية
بقالة سالماً، وأن أجدها مشرعة لأبوابها
في عتمة هذه الحرب اللعينة.
(يمسح على رأس القطة ويحتضها بحنو)
يطاردني الشعور بأنك مظلومة معي.
كان علي ألا أجبرك لتأتي معي إلى هنا
وأن أتركك إلى حيث عالمك
وطبيعتك
كل الأنانية.. كلها
أن أبقيك معي على هذه الحال
(مستدركاً ويعطف وحنو أكثر)
ولكنك صغيرة وضعيفة
أين ستذهب بك أقدارك إن رحلتِ عني؟
حاولت أن أدعك إلى حيث شئتِ
ولكن هاجساً يشتعل فيَّ
أراك فيه صنوي في عالم الحيوان
فأجترح لك وجوداً مماثلاً لي
لأناديك:

ما تدرين بي خلاً ... أ لكل الخلق رغم صفات جنسي ودوداً

فأنت وحيدة وأنا وحيد تعالي نأتلف تعساً لنفسي
نعم.. يا قطيطتي الملتفة على ذبول جسدها
مثلي في هذا العالم... أنتِ
وشريكتي في آتون الغرب المدلهمة
وأنت صلتي بخيط الحياة الذي أراه
بل يتشكل وجوداً وحركة دائبة
وأنا صلتك بسراب العمر
الذي يتقشع واهناً
كيف لي إذن أن أدعك تذهبين
(مستدركاً، وبانفعال مختلف)

ثم.. ثم من يعطيني وعداً صادقاً
بأنك تظلين سالمة
فلا يتهاوى على جسدك الناحل هذا
جدار عصف به الموت
أو يفترسك كلب يلوك معدته
جوع وحشي
أو.. أو حتى إنسان
تسلطت نوازع جسده الغريزة السوداء
على بياض قناعاته المتحضرة
فوجد فيك وجبة طعام ممكنة
(يحتض قطته، وبصوت متشنج)
لا.. لا
لان أسمح لك بالاتبعاد عني
وتركي نهباً لكوابيس تمزقي عليك
(بصوت فيه مسحة من التأمل المتذكر)
جئنا إلى طمأنينة هذا المكان المنعزل
عن عراك المدينة العاصف بالموت
أكافح البرد في سراج
لكي لا نصبح جزءاً من خرابه
لقد تركنا غرفتنا
التي كانت وطننا الوادع المستكين
إلى هدوئه وهدوئنا
بعد أن هجرها مرعوبين
كل الأصحاب الذين كانت تأويهم
أتتذكرين أولئك الأصحاب
نعم.. نعم الذين ذكرتهم في أبيات من شعري
قلت فيها:

أكافح البرد في سراج	**يكـــاد مـــن ضـــعفه يمـــوت**
في غرفة ملؤها ثقوب	**بـــل كـــان ملؤهـــا بيـــوت**
يسكن فيها بلا خلاف	**فـــار وبـــق وعنكبـــوت**
للفار من أكلنا غذاء	**والبـــق جســـمي لديـــه قـــوت**

تذكرين أولئك الأصحاب يا وحيدة
الجرذ الكبير الذي كنت تخشينه

حين يرفع أذنيه ويهز ذيله غاضباً
فتختبئين خلفي مكتومة الأنفاس
وعائلة البق التي يتشابه أفرادها
في اللون والهيأة
بعد أن اختلط دمي ودمك
في أحشائهم
العنكبوت وحده
كان الصديق الذي لم يثقل علينا
لقد اكتفى متواضعاً بالسقف ليرقب الآخرين متعالياً
(ملتفتاً إلى قطته)
أعرف.. أعرف
باليقين كله
أنك كنت أحسن حالاً هناك
وأهنأ عيشاً
كنت تتجولين ما طاب لك ذلك
في الغرف الأخرى، وفي باحة البيت
تجدين ما تأكلينه من دون عناء
تتملين الوجود بعيون رغبات الطفلة
وتتسلقين الجدران مزهوة بخفتك
تمارسين ما يلّذ لك من الأفعال
تتمددين في الشمس أو في الظل
لتغلسي فراءك بكف طمأنينة باذخة
وتعودين آخر اليوم إلى مأواك
منشرحة النفس، شبعى ومتعبة قليلاً.
أنا مثلك
كنت أشرع يومي لكل ما يفعمه
بالأحاسيس الطيبة
أصحو مبكراً إلى حيث أجد الشمس تتمطى
على وسادة ضوء طري
أسير في الشوارع التي يمسح الصباح
جسدها بأصابع من الندى
ترافقني حشود من ترانيم
الطيور، لتأخذني إلى حيث

يكون الشعر فياض التغاريد،
والكلمات تولد مغسولة بصبوة
وعد بهيج، لتبوح بأسرارها لي وحدي.
أجلس حيث يشاؤني الإحساس
الطاغي بحميمية المكان
واتبصر كل ما حولي بعين القصيدة
والتجربة والنزوع إلى ما لم يشعر
بحضور روعته سواي.
لأعود آخر النهار
مزدهياً بمحصول الروح والكلمات
والفكرة المتأججة بتفردها
أعود لأدون كل ذلك
ومع غرفتي
أنقي الذي يتسع ليكتنف
كل ما أريد له أن يستوطنه
(بشيء من اليأس والحسرة والتفجع)
ولكن
حين انكسرت أنفاس الليل الآمن
لتمسي راعفة خوفاً وخراباً
لم يعد المكان كما كان
ولا الزمان كما قد طاب لنا واستكان
لقد فقد كل شيء طمأنينته
وهجر مستقره ومأواه كل حي
واستوحش من حولنا كل شيء
ومع ذلك
تمسكنا . أنا وأنت بمالنا هناك
واحتضناه
وقلنا له.. لا تخف إنا معك نؤانسك
حتى تلك الليلة.. أتذكرين
ليلة أن أصبحت غرفتنا
ساحة يطرح فيها الموت أنقاضه
ويتفوه الرعب بكل ما لديه
من توحش وكراهية للحياة.

أتتذكرين
كيف كانت قذائف المتقاتلين
ورصاصهم، وكذلك شتائمهم
تتساقط من حول غرفتنا
ثم أمست هدفاً معلناً لها؟
حتى كأن تلك الغرفة هي الأرض
المتنازع عليها بين أولئك المتقاتلين
لا.. لا، لم أنسها
ولم أنس لسعة الموت التي حملتها
كشولة عقرب، تلك الإطلاقات الخمس
التي كادت أن تخترق جدران الغرفة
لتصيبني.. أنا.. أو تصيبك أنتِ
(يستدرك، وبنوع من التذكر)
لا.. لا أظنها كانت تسعى إلينا
نصف رصاصة
أو أقل من ذلك كان كافياً
ليطفئ أنفاس الوجود في جسدينا الضامرين
لاسيما جسدي الذي ينوء بثقل ثمانين عاماً على كتفين واهنتين
ويذهب إلى حيث وضع كيساً من القماش ويخرج منه
دفاتر وأوراقاً مختلفة الأحجام، يمسكها بحنو وتأمل)
لقد كانوا يستهدفون هذه
قصائدي وكلماتي الموغلة في أحاسيس
الروح والضمير، ودعوات الوجود الإنساني الأجمل
إنها دواويني الخمسة التي تنتظر
الولادة والاكتمال
لكأن هؤلاء الأشرار
عرفوا بها وبعددها.
فرشفوا غرفتي بخمس رصاصات
لكل ديوان منها واحدة
يقتلونها بها، قبل أن تخرج إليهم
بمعانيها
وقيمها
لتصفع عيونهم المسكونة بالشر، بما فيها

من لغة الضمير الصافي
والوهج الإنساني النقي
بالمحبة.. بالخير.. بالحياة
(يترنم بصوت فيه شيء من التحدث)

بين الرصاص نفذت، رحت أقاوم	**وبـرغم آنـف المـوت هـا أنـا سـالم**
ولــه ثقـوب فــي جـداري خمسـة	**قــد أخطــأت جســمي وهــن علائـم**
ولـدي خمـس مجـامع مخطوطـة	**فيهـا مــن الشــعر الغريــب عــوالم**
ســتظل تهــدم شـرهم وظلامهــم	**وتمـــد كفــاً بالضـــياء تقـــاوم**

(يعود إلى قطته وبيده كيس الدواوين تلك)
ما إن غفلت عيونهم عنا للحظات
حتى حملتك، وهذه الأوراق التي
تقطر منها روحي ومشاعري
وتسللت من بين أصابع كراهيتهم
المتربصة بنا إلى حيث لا ينالنا
الموت الطائش والمسفوح بين أيدي رعونتهم
لقد همنا في الشوارع والحارات
المكبوتة أنفاسها رعباً ووحشة
نبحث عن مكان لا يطاله عواء الموت
حتى انقطعت أقدامنا بتعبها
عند هذا المكان مغسولة جدرانه بالصمت
تذكرين يا وحيدة
كان ثمة باب مشرع تتلهى الريح به
والظلمة مستبدة في الفناء بعده
ومع ذلك تأبطتنا سعادة بيضاء
أن نجد أخيراً المكان المستكين إلى هدوءه
تقرفصنا في ركن من ظلمة ذلك المكان
حتى تنهد النهار بأول صحوة
لنجد أنفسنا في هذا الفندق المعزول
عن المدينة.. وعن الرصاص والموت
المتساقطين من فم تلك الحرب الأدرد.
الحرب
الحرب.. يا وحيدة
(ملتفتاً إليها وفي نبرته شيء من المزاج المر)

أتعرفين معنى الحرب.. يا وحيدة

ها.. أتعرفين

(ملتفتاً إلى الجهة الأخرى، وبشيء من السخرية الودود)

من أين لك أن تعرفي معناها

وهي ليست من مفردات عالم الحيوان

الذي تنتمين إليه

(يعود إلى قطته بكل جسمه وبجدية بادية)

الحرب يا عزيزتي

اختراع إنساني شرير

ومحترق المعاني والروح حد السواد الفاحم

بما هو أشد من لونك هذا

(مستدركاً) أنت لونك فقط كذلك

أما روحك فبيضاء كثلج الجبال البعيدة

ولكن الحرب مسوّدة.. مسوّدة

بكل ما فيها وما يقترب منها

الحرب، هي تلك اللحظة المجنونة التي

نطقت بها نوازع ظلامية في جب الوجود البشري

وأحالتها إلى سلوك وممارسة

يدمر الإنسان من خلالها إنسانيته

قبل أن يدمر ما بناه ومعه حياته.

الحرب

لعبة القوي الغاشم، وحيرة الضعيف المسكين

ضحكة المتسلط البلهاء

ودمعة المنكسر المستباحة

ليس في الحرب من رابح إلا الموت والخراب

الكل خاسر لإنسانيته ومعانيها.

حيت تستولي تلك الرغبة الشوهاء على صحو الضمير

وعلى ما جبل عليه الإنسان

من حب للحياة، يموت في داخلنا كل شيء.. كل شيء

(متجهاً إلى قطته بحديثه وجسمه)

أعرفتِ الآن يا وحيدة ما معنى الحرب؟

لا أظنك

فليس في كل هذا الذي قلته

جملة واحدة، يمكن وضع أصبع اليقين
عليها في قاموسك الحيواني المسالم
أنتم في عالمكم البسيط
لا تتقاتلون إلا عندما تجوعون
ولكننا . معشر البشر السادر في رعونته
نتقاتل حين نشبع
ونتقاتل جسداً وغيرة
ونتقاتل ظلماً وعدواناً
ونتقاتل خنوعاً
لرغبة شريرة تعلو أكتاف من نوليه
أمر سياستنا، سياستنا . كقطيع
ليثبت لنفسه من خلال فنائنا
أنه الأقوى، والمهيمن، ومالك أمر مصائرنا.
(يلتفت إلى قطته، ليغير لهجته)
أزعجك هذا الحديث
نعم، أزعجك وأصابك بالغثيان
فها أنت تتململين منشغلة عن سماعه
أنا مثلك
أتلقى صفعات هذا الشعور الملول
ولكنه وجع الكلام يستبد بي فأثرثر طويلاً
(يتجه إلى الراديو المستقر فوق منصة الاستقبال)
حسناً
ما رأيك بسماع ما نغير به
لون هذا الجو البارد ونكسر وحشته؟
(يفتح المذياع، فيأتي صوت فيروز، يتمايل مع الصوت طرباً، ويردد بعض كلماته يحدث قطته)
بالله عليك يا وحيدة
كيف يمكن لمن يغسل بهذا الصوت أذنيه
كل صباح أن يكون عدوانياً؟
كيف له الإيملاء أحاسيسه بروعته؟
كيف له أن يترك صدأ الخواء يعلو روحه
ويلوث مياه إنسانيته؟
هل تصدقين

أن بشراً يعطر نهاراتهم مثل هذا
الصوت الفردوس
بما يجعل ملاذات الطيبة والجمال
والحب في حياتهم لا حد لسعتها
يجافون ذلك كله، وينحدرون
إلى حيث يطفئون إشراق الحياة
بأفواه الحروب المنكفئة إلى
صمت قبوري لأفح؟
لو كان عندكم مثل هذا الصوت
جدلاً
لو كان عندكم مثله.. أنتم القطط
هل ستفعلون ما يفعله البشر
الممعنون في الخيبات والتصحر الروحي؟
لا أعتقد ذلك، وأجزم
مطلقاً لن يقع منكم مثل هذا الذي نحن فيه
أنتم لا تملكون إلا مواءكم الرتيب، ومع ذلك
لا تتساقون إلى حيث ننتهي نحن البشر
(يحمل قطته ويتمدد على الأريكة، منسجماً مع صوت فيروز، فلا ينتبه أول الأمر لرنين الهاتف الذي يتواصل، حتى يوقظه من تأملاته)
(مندهشاً) ما هذا؟ الهاتف يرن؟!
غريب. إن ذلك لم يحصل منذ شهر
لا أظن أن أحداً من الأصدقاء هو المتصل؟!
فهم لا يعرفون بوجودي هنا؟
سأرفع السماعة وسأعرف جلية الأمر
(يذهب إلى المذياع أولاً فيخفض صوته، ثم يرفع سماعة، الهاتف، بصوت وجل وواطئ النبرات)
ألو.. نعم، من المتكلم
تسألني أم أسألك؟
ولكن أنت الذي هاتفني
وعليك الإخبار عن أمرك أولاً
أهوه..
يا أخي أنا لا أتفلسف، وكن مؤدباً
ولا تتخطى حدود الذوق
إنك إنسان لجوج حقاً،
نعم أنت، وسليط اللسان كذلك

(إلى قطته، وبشيء من الخوف)
يوحي صوته بالإدعاء والعنجهية
ربما يكون شرطياً أو لصاً أو.. قاتلاً
(بهلع واضح)
سأعرفه بنفسي لأتدارك شره
(بشيء من التبرم)
حسناً أنا الصافي النجفي
الصافي النجفي الشاعر العراقي
أقول لك الصافي النجفي وتقول لي
أبو من؟
(مستدركاً) أوه نعم.. نعم *(وبسخرية مرة)*
لقد فرضت هذه الحرب الشوهاء لغتها
فصار لابد من اسم حركي لكل شخص
حسناً
أنا أبو: الأمواج، والأشعة الملونة، والأغوار
والتيار، وألحان اللهيب، والهواجس، وحصاد
السجن، والشرر، واللفحات، والشلال
وخمسة إخوة آخرون لم أنته من تسميتهم بعد.
نعم أنا أبو هؤلاء جميعاً
(بشيء من الإنزعاج)
ومن قال لك إن هؤلاء أولاد أو بنات
إنهم دواويني الشعرية، ماذا كنت تظن؟
ألم أقل لك منذ البدء إني
الصافي النجفي.. الشاعر؟
لا يهمك ذلك... ليكن، ماذا تريد إذن؟
لا أحد هنا غيري حتى آتيك به
نعم هذا فندق هدأة البحر
مديره؟ أنا مديره ومأكله والمقيم فيه.
لقد تخلى مديره السابق الذي تعرفه عن المسؤولية
وقلدني إياها غيابياً
لا أعرف أية موجة خوف ركبته
ولا أين وجد مراسي الطمأنينة فأقام
من يسأل المكتوي بعقاب جهنمي

. كالذي نحن فيه . إلى أية وجهة من الأرض
سيركن عذاباته؟!
لا بأس.. لا بأس، أقبل اعتذارك
مع السلامة.. مع السلامة
(يلقي السماعة متنهداً، يلتفت إلى قطته)
لقد صدق هذا المغفل ما قلته له
عن امتلاكي لهذا المكان
(متنبهاً وقد قدحت في ذهنه فكرة ما)
ولكن ما رايك.. يا وحيدة
أليست فكرة مثيرة.. وجديرة بمعايشتها
أن أكون صاحب هذا الفندق ومديره؟
(مستدركاً)
لا تغضبي.. أقصد مالكيه
فأنا وأنت شريكان في كل شيء
تعالي لنزجي وقتنا
بتنفيذ هذه الفكرة، ولتكن لعبة
مجرد لعبة.. يا وحيدة
لكننها ممكنة التحقق وإن لوقت
فلنتصرف بإدعائنا لها حالاً.
(يذهب إلى منصة الاستقبال ويجلس خلفها وعيناه باتجاه باب الفندق، ثم يقفز فجأة ويسير باتجاه الباب متخذاً هيأة من يستقبل أشخاصاً يدخلون الفندق)
أهلاً وسهلاً بكما أيها السيد والسيدة
يتدفأ الفندق بأنفاس قدومكما
ويلم أجنحته لتؤدي لكما تحية الاستقبال
حللتما كالنور
وأقمتما معنا عطراً وابتسامات
الفندق مشرق الوجه بكما
(يذهب إلى خلف منصة الاستقبال، ويفتح السجل الخاص بتدوين أسماء المقيمين في الفندق)
سأختار لكما من أجنحة فندقنا
ما يناسب مقامكما الكريم

هل تريدانه مطلاً بصبواته إلى البحر
حيث يكون الصباح ورائق البسمات
والمساء مفعماً بلفحات طرية من قبلات البحر
أم تريدانه إلى الجهة الأخرى
إلى حيث الشمس التي تلون أشعتها بالحب؟
(يلتفت إلى قطته وبصوت آمر)
وحيدة
اذهبي مسرعة إلى الجناح الذهبي
في الطابق الثاني وأعديه للسيدين
وسألحق بك حالاً
(يلتفت إلى السيدين المتخيلين، مشيراً إلى الأريكة)
تفضلاً، لتنعم أريكة الفندق هذه
متشرفة بجلوسكما عليها، ريثما يتهيأ
جناحكما.
ولا تشغلا بالكما بالحقائق سأتولى
أنا شخصياً أمر حملها إلى هناك
في لحظات أستكانتكما
واحتساء كاسي عصير لا يوجد مثلهما
إلا في فندقنا وحده..
(يتجه إلى الهاتف، بإدعاء أن هناك من
يتصل بالفندق)
نعم... فندق هداة البحر يرحب بكم
أهلاً سيدي وحمداً على سلامتكم
ستكون السيارة الخاصة بالفندق
سعيدة، وهي تقلكم من المطار إلينا
أعددنا جناحكم مبكراً
وهو يتشوق للامتلاء بوجودكم الرائع
(يسرع إلى أسفل السلم وكمن يخاطب شخصاً في الأعلى)
هيا يا وحيدة
شدي نطاق همتك وعجلي
الزبائن كثر، والعمل على أشده
(يرن جرس الهاتف، فيوقظه من تخيلاته. يقف
صامتاً، وهو يتطلع إليه حتى ينقطع رنينه)

يا له من لئيم هذا الذي هاتفنا
فقطع علينا ما كنا فيه من متعة التخيل
(مستدركاً) وإن كنا نستقبل زبائن
ثقيلي الدم، ومن تلك الفئات
المنفوخة إدعاءً، تلك لا أطيق
الاقتراب منها
(يذهب إلى قطته، وقد داهمته فكرة جديدة)
ما رأيك يا وحيدة بفكرة أخرى مختلفة تماماً عن سابقتها
ماذا لو جعلنا فندقنا هذا خاصاً بزبائن
خاصين لا غيرهم
زبائن نضع لهم مواصفاتهم وبدقة
من عالم البشر أو من المخلوقات الأخرى
وليكن، لم لا، ليكن كسفينة سيدنا نوح
ولكن
لنوع محدد ممن نختارهم
سنمسح للطيور
البلابل والعصافير والحمام فقط
سنسمح للقطط والفئران والعناكب
وللفراشات أيضاً.
أما البشر
فلن نسمح بأن يعتّب فندقنا
الأشرار ولا الأغبياء، ولا ثقيلو الدم
سندعو الشعراء
ولكن ليسوا أصحاب التفعيلة
أو قصيدة النثر،
هؤلاء الذين قلت عنهم في إحدى قصائدي:
يسعون للتجديد في أشعارهم   وإذا همو منه بباب موصد
(منتبهاً إلى قطته، ويعصبية)
ماذا.. يا وحيدة: النقاد؟!
تقترحين النقاد؟
لا.. لا.. لا مكان ولو قيد أنملة
لهم في هذا العالم المنتقى
ليبحثوا لهم عن مكان سواه

أنا لا أحبذهم، ألا تذكرين أبياتي فيهم:

قد اصموا عن المحاسن سمعاً

وعيوناً لسوء قصد مريب

همهم في الحياة كشف عيوب

وإذا لم تكن فخلق عيوب

(متجهاً إلى قطته بالحديث

ماذا.. أرى في عيونك يا وحيدة

سخرية معلنة

أعرف إلى ماذا ترمين

تريدين القول أن لا احد سيأتي

مادمنا قد أبعدنا الكم الأكبر

من البشر الذين لا نرتاح لهم

نعم.. لم يبق إلا القليل الذين سنضيفهم.. وليكن

(فجأة يعلو صوت اطلاقات تبدو قريبة فتوقظه مرتعباً مما كان يتخيله، فيذهب إلى قطته ويحملها بارتباك بيّن، ليجلس على الأريكة متعباً)

هذه الحرب اللعينة، تطغى بصوت رعونتها

على كل ما يمكن للحياة أن تتفوه به

لن يأتي إلينا أحد، حتى من أولئك

الذي لا نتمنى لقاءهم

لا أحد يأتي.. لا أحد يذهب

لا أحد سوى ضجة الخوف والدمار

التي تصنعها أيدي الموت الأحمق

(يتجه نحو المذياع، فيشغله، ويستكين إلى موسيقى هادئة تنبعث منه، فجأة يصبح صوت الرصاص عند باب الفندق نفسه، يهرع مرتبكاً إلى المذياع فيطفئه، ويحمل قطته، ليختبئا خلف منصة الاستقبال، حيث وجد قطته نائمة. بعد مدة يبتعد صوت الرصاص ثم ينقطع، ليهدأ المكان تماماً، فيخرج بحذر محتضناً قطته، وهو في حالة من القلق والتشتت والاضطراب)

لقد ابتعدوا مع قسوتهم

ومخالب الموت الراعفة بين أيديهم

يا الله

من أين يأتون بهذا الشر الكالح

يرسمون شعاراته على وجه

إنسانيتهم المغيبة؟

(يتقدم إلى وسط بهو الفندق مذهولاً، وهو يصغي إلى صوت يملأ المكان بهديره)

الصوت: مالك أيها الصافي الذي رجّ

القلق سكينته؟ مالك؟
أتخشى الموت إلى هذا الحد؟
(مرتعباً بعض الشيء)

الصافي: من أين يتلجلج هذا الصوت
المعبأ برغبة الإغاظة لي؟

الصوت: من كل مكان
من داخلك المتكأكئ على توزعه
من صوتك الذي يرش ضجة
إدعاءاته الطائشة
ومن أرمدة الأزمنة المحترقة
التي وشمت قامتك المموهة
بالخيبات.. أجيء إليك من ذلك كله.
أنا وجودك في الصحو
وفي الأمكنة التي ألقيت على أثيرها
خطى رحيلك، وسنى توزعك
حتى انتهيت إلى جليد الخوف والانكسار
اللذين ترتجف شفتيك ناشفة
بين يدي سطوتهما الآن.

الصافي: أي خوف وأي انكسار
وأية خيبة تلك التي تتلمظ
بها رغوتك الضاجة
أيها الصوت البكيء

الصوت: كل هذا الذي انتهيت إليه
يا الصافي، ومازلت تركب حصان
كبريائك الأعرج؟

الصافي: كن شجاعاً أيها الصوت اللابد
خلف ضباب وجوده
وحدثني بالذي تحمله صحائف
دعاواك الباطلة.

الصوت: أو تريدنا أن نتحاسب؟
أتتحمل أن أنشر غسيل أيامك
بكل الذي فيه؟

الصافي: نعم وأتحداك أن لا تصاب حنجرتك

بحشرجة البهتان حين لا تقول الحقيقة

الصوت: إيه أيها الصافي الذي لم يكن قط صافياً
لقد توزعت وجودك البلدان والمنافي
واجتباك التشرد، حتى تملك كل شيء فيك

الصافي: *(مستفزاً)* من قال لك فصدقت دعواه
أنا الذي أمسك بصهوة التشرد واعتلاها
انا ملك التشرد وخدن أهله، ألم يأتك قولي:
قد اخترت منذ البدء عيش التشرد
لفقري وللفوضى.. وحب التجرد
ولو أنني أسلو التشرد عادلي
فكيف سلوي رفقتي في التشرد
تعلمت ما لم تعطني الكتب منهم
فجئت إلى الدنيا بهذا التجدد
فشيطان شعري فوضوي بطبعه
له ولع مثلي... بعيش التشرد

الصوت: أينهم أولئك الذين رافقتهم ورافقوك؟
أين صرح ملكك الموهوم؟
أنت وحيد
انت منفرد بوجودك
كحجر ترك لتقشره رياح حيرته

الصافي: تلك سمة فارقة لشخصيتي
أن أكون كذلك
عندما أكون وحدي
أشعر أني ممتلئ بالناس والحياة والحركة
وعندما أكون مع الناس
فكثيراً ما أشعر بالفراغ، وبأني
وحيد.. وحيد
(مستدركاً) ولكني أحب وحدتي
إنها امتلائي الحقيقي.

الصوت: ليست هذه هي الحقيقة
إنها طباعك، ومزاجك المجافي
أنت منتكس إلى أعماق ذاتك منكسراً.

الصافي: أعماقي أكثر امتلاء

وتمعناً في كشف جوهر الأشياء
الأشياء التي لا تزيح أستارها
إلا لمن يكون مثلها عميقاً
ومختلفاً.. ويعرف أنه لا يشبه
أحداً سوى نفسه

الصوت: ثم ماذا.. يا صافي يا نجفي؟
ألا تمسك بلحظتك صافية التجلي
وتستعيد مسار عمرك
عمرك الذي ذهب بالتمرد؟
منذ طفولتك:
هربت مغضباً عن الأهل
وخلفت أشياءك ومدينتك
خلف خطاك، وارتحلت من النجف إلى بغداد، فطهران فالكويت، فدمشق، فبيروت، حتى انتهيت هنا
لتمسك بك الغربة وتعتصرك
وتلقي بك ثمرة ناشفة الروح.

الصافي: غربتي استيعاب لوجودي في هذا العالم
موقفي الذي تعلنه حقيقتي
لقد أمسكت بحجر الغربة
وأطبقت عليه يدي، حتى صرخ
معلناً عن التبلج الصادق له
حكمة في شعري، فأنا القائل:
وجربت أنواع التغرب كلها
فمن غربة في الدار والقوم والعمر
إلى غربة في الزي والذوق والهوان
إلى غربة في الخلق والدين والكفر
فأبصرت طعم الكل مراً وقاسياً
ولم أر أقسى قط من غربة الفكر

الصوت: ها أنت تعلنها ألوان غربتك
التي أوعيتها قاصداً.

الصافي: لم أقصدها بل كانت قدري
وسمت روحي
وعلامة على صوتي فارقة:
غريب ولو ما بين أهلي وخلاني

غريب لأني جئت من عالم ثانِ
أنا الطير عيش الأرض والمشي متعب
لروحي، فالتحليق في الجو من شاني

الصوت: اعترف يا صافي يا نجفي
غربتك حصاد ما تبقى بين
يديك من نثار وجودك
لقد بدأت حياتك ثائراً
واجهت أعداء وطنك ومحتليه
وحين اشتدت وطأتهم عليك
هربت ولم تعد،
لا إلى وطنك، ولا إلى ثوريتك
ذهبت إلى حيث توزعتك المنافي
تنقيتها، وتعتزل إلى نفسك فيها
نعم..
سعيت إلى أن تكون ذا شأن في
الحياة العملية، ولكنك لم تفلح
أتذكر قصيدتك تلك؟

الصافي: أيهن فهن كثر؟

الصوت: تلك التي قلت فيها:
لقد جبت في هذي الحياة مسالكاً
وإذا أنا في كل المسالك حائر
(الصافي مشاركاً للصوت في القراءة)
فماذا أنا جربت الوظيفة عفتها
أأصبح مأموراً وطبعي آمر
وجربت عقلي في التجارة برهة
وإذ بي لرأس المال والعقل خاسر
وقلت لعلي في الصناعة ناجح
وإذا أنا للمصنوع والصنع كاسر
(يسكت الصوت، فيخاطبه الصافي)

الصافي: ها لمَ سكتَ.. أكمل بقية الأبيات لا سيما آخرها؟

الصوت: افعل أنت ذلك.

الصافي: فأدركت من بعد العنا سر خيبتي
وأيقنت بعد البحث أني شاعر

(مردفاً) هذه حقيقتي أيها الصوت المعاند
أنا شاعر.. وشاعر لا نظير له

الصوت: هكذا إذن، أقنعت نفسك أنك شاعر

الصافي: نعم انا شاعر
ولي في الشعر مدرسة وشرع
وآيات تلوح ومعجزات
أعلمهم بشعري الشعر لكن
تعلمهم حياتي.. ما الحياة

الصوت: ها أنت تتغمس في ماء إدعاءاتك
ما الذي نلته من هذا الهذر الغريب
الذي تسميه شعراً؟

الصافي: غرابة شعري من غرابة أوضاعي
وعاديّ ما عندي يسمى بإبداع
فشعري مرآتي ولا تعب به
وهل تتعب المرأة من عكس أوضاع

الصوت: وما الذي جنيته من الشعر
أيها الملتف على اللاشيء؟
ها أنت
لا بيت، لا ولد، لا ذكرى طرية
ولا حبيبة.. ولا حب تتدفأ بذكراه

الصافي: *(متحسراً)* الحب، وماذا تعرف عنه
أنت أيها السرابي الموجج بمقولات
شائهة.
لقد عشت في الحب ومعه
وتقلبت روحي سعيدة مرات
ومحزونة أخرى، على إشراقات
ندائه، وصبوات ترانيمه

الصوت: متى؟ أين؟ كيف؟؟

الصافي: ألم تسمعني، وأنا أغرد
منذ غبش القلب
وحتى حصاده بغسق الشيخوخة:
حبيبي وذا طيفه في الخيال
تشاهده ملء روحي مقل

حبيبي ومن أفقه كل حين
أشاهد بدراً بفكري أطل
أعانقه بالمنى والرؤى
أبادله ذا الهوى والقبل

الصوت: *(بشيء من السخرية)* اهذا كل ما لديك؟

الصافي: أنت حنجرة لا روح تسكن في دفئها
ولذا لن تفهم حديثي عن الحب
عن تباريحه، في أن تعيشه شعوراً
متبتلاً، وذكرى بيضاء لا شيء
يغل إشراقاتها

(يضحك الصوت بكثير من السخرية، فيستفز الصافي)

الصافي: ها أنت تبتلع كلماتك المصفرة الروح
وتلوذ برعاف ضحجتك البليدة
أضحك.. أضحك ما شئت
لن تستطيع أنت أو سواك
خدش القامة البادخة للصافي
أبداً.. أبداً.
خذ صنجتك الجوفاء ودحرجها بعيداً عني
عن قداسة أحاسيس
وكبرياء نفسي
وعظمة شعري
وسيأتي اليوم الذي يشرع الوجود
حدقات وعيه
ليعرف من أنا، وماذا وهبته له
من لذائذ المشاعر وروعتها
وحينها.. حينها
سيعترف الناس بأفضال شعري عليهم
وسيذكرون بما أستحق، وسوف يقيمون لي تمثالاً ضخماً في أكبر ساحات مدنهم
سوف يخطون عند قدمي:
هذا هو الصافي يطل على المدى
فرداً وكل قصيدة متفرداً
تبعثر الكلمات في كف الورى
وتصير طيراً في يديه مغرداً

وعند قاعدة ذلك التمثال المتعالي
سيقيمون احتفالاتهم
لتصدح حناجرهم بموسيقى وغناء
وترانيم مفعمة بذكري (يقف الصافي من دون حراك كتمثال)
(صوت عذب لجموع تغني):
الصافي.. الصافي
همس ضيا دافي
رش على الدنيا
شعراً له صافي
(تتردد الترانيم لأكثر من مرة بصوت الجموع ثم يخرج الصافي من وقفته التمثالية. يذهب إلى قطته ويحملها بين يديه. يبدأ صوت الجموع بالانخفاض، ليحل مكانه صوت الصافي وهو يردد الترانيم نفسها مع حركة راقصة بعض الشيء)

الصافي: الصافي.. الصافي
همس ضيا دافي
رش على الدنيا
شعراً له صافي
(يتعالى صوت الرصاص شيئاً فشيئاً حتى يغطي على غناء الصافي الذي يحاول تناسيه برفع صوته وزيادة حركته دون جدوى، يتحول غنائه إلى صراخ، يخفف صوت الرصاص قليلاً)

الصافي: ***(بحنجرة ضاجة)***
أيتها الحرب... أيتها اللغة الملعونة
ارفعي عقيرتك بالموت
وسأطلق صوتي مغرداً بالحب.
انثري روائح الخرب
وسأطلق عطور الشعر تطارد رعونتك
نعم، بكلمات الحياة سأخنق رصاصك
سأملأ حنجرة الموت بصهيل أشعاري
أنا قادم إليك
بجناحين من زهو القصائد المغرد
سأخرج إليك
وسأقاتلك بعدة شعري وذخيرة إنسانيتي
حتى تخمد أنفاسك تماماً
(يكلم قطته، بصوت فيه شيء من الحنو والإصرار)
وأنت يا صغيرتي.. يا وحيدتي
اذهبي بعيداً عن مساوئ

هذا الوجود البشري الآيل لظلمته

اذهبي إلى عالم أكثر بساطة

غادري هذا الدنس الحيواني

المعبأ بنوازعه الشريرة

(إلى حيث الجمهور، ويطلقها بينهم)

وداعاً ***(بحزن وتفجع، وداعاً)***

يا وحيدة.. وداعاً.

(يقف بإصرار، يرتب نفسه، ويمسح وجهه)

أما أنت، أيها الكريهة التي تشحذ

قرون شرورها،

فأنا قادم إليك.. قادم إليك

(يخرج من بوابة الفندق، فيسمع صوت رصاصات تتبعها صرخة مكتومة).

ستار

د. علي حداد ـ اليمن

□□

الكلمة التراثية وتحديات العصر

((رواية حدث أبو هريرة قال)) نموذجاً

"ملخص البحث"

يشهد عصرنا عودة إلى عالم التراث مما يشكل اتجاهاً واضحاً في كثير من الفنون المعاصرة وبضمنها الفن الروائي، إلا أن الرؤية الجديدة للتراث تختلف عن رؤية الإنسان البدائي بالضرورة فهي رؤية واعية تبتسم بالقصد وتهدف إلى الإفادة من عناصر التراث الموغلة في أعماق الإنسان من أجل رسم صورة أعمق للإنسان والطبيعة عوامل القهر التي تعرقل مسيرته فكان الإنسان المعاصر يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذي رآها به في البداية يوم بدت له لغزاً كبيراً وسراً رهيباً وعند ذاك أحس الإنسان المعاصر بحاجته إلى المنهج الأسطوري القديم في وضع المعادلة الجديدة التي تجعل الحياة بالنسبة إليه مقبولة ومفهومة (1).

إن المسعدي رأى أمته مشتتة وكذلك شعبه مشتت وهذا التشتت بعث في نفسه الخوف والذي ولد عنده هاجساً كبيراً جعله يعود عودته الخارقة لإحياء الماضي وبعثه بعثاً جديداً.

بنيت رواية (حدث أبو هريرة قال) على بعثين فالبعث الأول هو بعث الكيان العربي بكل مقوماته والبعث الآخر هو بعث حضاري نتيجة للبعث الأول ولأنه البعث الحضاري لا يتم إلا بوجود الإنسان الفرد من خلال اللغة وهذا ما أكد عليه المسعدي فعلاً بأن اللغة العربية هي لغة الوجودية المسؤولة وهي التي يتمكن من خلالها النهوض العربي وهذا عبر عنه المسعدي في

الرواية من خلال "حدث قال" هنا نفي للشك وإثبات لليقين وهذا يعود إلى إيمان المسعدي المطلق بالتاريخ والدين وكان المسعدي الذي تشبع بالتاريخ القديم، وفتن به، مسكوناً منذ البداية بالرغبة في إحياء اللغة العربية وبعثها على الصورة التي كانت من تلك اللغة التي نحتها القدماء من أمثال أبي حيان التوحيدي وابن عربي وابن المقفع والجاحظ وغيرهم من عظماء الناثرين في العصور الخوالي وربما لهذا السبب نشعر ونحن نقرأ أننا لا نقرأ كاتباً في عصرنا وإنما كاتباً في عصر آخر.

وانتهى لا أحداث في كتابات المسعدي وإنما أفكار تتصارع وتتناقض وتنهي بعضها بعضاً أما الشخصيات فتبدو شاحبة وباهتة أمام فيض لغة لها صليل السيوف وصهيل الخيول في معارك القبائل القديمة.

فالمسعدي عندما كتب عن الموروث الحضاري العربي لم يكتب اعتباطياً وإنما وفق رؤية علمية متأملة من خلال محاكاته لفلسفات الإنسانية ودحضها بالفكر الديني المتمثل بأن الإنسان خليفة الله في الأرض وهذا يحيلنا إلى فهم جديد لصياغة فقه حضاري جديد لأن الاطمئنان يكاد يكون مفقوداً في التعامل مع المسعدي نظراً لتقلب المستويات في فعل الحركة والسكون. فالحركة تتمثل في الاكتظاظ الذي يحدث على مستوى الفكر ومن المعاني المطروحة للبحث والتأمل والسكون تتمثل في مستوى الأسلوب وهذا يعود إلى مستوى اللغة التي يكتب بها المسعدي خاصة في "حدث أبو هريرة" من خلال "حدث... قال"، هذه الحركة السكون ولدت تآلفاً دائم الحركة وهذا يعود إلى ديناميكية النص المسعدي من خلال عملية البناء المحكم وفق منظور المسعدي للإيقاع ونظرته الجديدة للموضوع.

كما امتاز المسعدي بالرد على الحاضر ورداءته برونق الماضي فكان التجديد وفق جذور ممتدة عروقها في التراث وهذا ما حواه من خلال الحديث والخبر فهو يطلب حضور القديم دلالة على اليقين وإعادة الترميم من خلال الصورة الزمانية والمكانية وفعل الشخصيات من خلال حالة الشعور، لأن الصورة حالة دائمة إلى الرغبة أو الصبوة.

فهذه الصورة التاريخية والدينية والأسطورية في الروايات عند المسعدي تعبر عن تردد المسعدي نحو توليد الحياة واستمراريتها. تظل رؤيتنا للمسعدي محكومة بتعدد القراءات الرؤى لأنها تعبرعن كتابه لا تريد أن تكون تاريخية كما يقول د. محمد القاضي وهذا ما عبر عنه المسعدي نفسه "الأدب الباقي الذي لا يختلف من حضارة إلى حضارة ومن أدب إلى أدب هو أدب التجربة الوجودية".

كان المسعدي باعثاً للرواية العربية من خلال جعله هذا الموروث أحد الركائز التي يرتكز عليها النص بكل شكل سمة أسلوبية واضحة كل الوضوح جلية المعالم في نصوصه الروائية.

الإنسان العربي في العصر الراهن يعاني مشكلة الحداثة يعانيها معاناة كيانية نابعة من أزمته الحضارية الراهنة وننظر إلى ذاته في مرآة الآخر. إذ يرعى نفسه في موضوع التبعية والتخلف ولعل هذا هو الذي دفع المسعدي الذي تشبع بالحياة الدينية في طفولته وتعلم القرآن وحفظ الحديث قادته رغبته لتحصيل العلم والمعرفة إلى مرحلة جديدة اصطدم بها وعيه المعبأ بثقافة عربية إسلامية بمعطيات ثقافية غربية علمانية.

فالمسعدي بالأساس مثقف وقد جمع بين ثقافته العربية الإسلامية الأصيلة وبين آداب أوربا وفكرها وفنها ومزج بينهما مزجاً طريفاً، فاقتبس من التراث العربي الشكل القصصي القديم كالحديث والمقامة والسيرة واختار منه الشخصيات العربية القديمة النموذجية التي يسهل على القارئ إيجاد ما يشاكلها في كتاب الأغاني ومؤلفات السير والمغازي والرحلات وتناوله هذا كله بأفكار صريحة يغلب عليها طابع الفلسفة الوجودية. كتب المسعدي في هذا الإطار روايته (حدث أبو هريرة قال) فقد دعا فيهما إلى الاستفادة من التراث والاستفادة تعني التأصل في هذا النمط العقلاني. وهذا التيار العقلاني يسمح للمجتمع أن يكون متطوراً وأن يوائم بين التغيير والحفاظ على الثوابت والأصول.

يقول المسعدي "التاريخ يشهد بأن الصدمة العنيفة التي صدم بها الشرق في القرن الأخير حين استيقظ من سبات عصور الانحطاط فوجد نفسه أمام تحديات الحضارة العصرية بإزاء عالم غربي قد فاقه وغزاه وسطاً عليه بكل ما تجمع لديه من القوى الهائلة الناتجة عن تقدم صناعاته وعلومه"(2).

كان المسعدي فيما يبدو من دعاة الإحياء التراثي يواصل دروب السلفيين برؤية مغايرة. أبهر بالفصحى القديمة وآثر أن يبقيها صافية في أدبه فلم يطعمها بمعاجم مستحدثة. ولعله كان يرى فيها واحة سلام يخلد إليها في أوقات الضيق هروباً من واقع أليم تشبثاً بقيم حضارية مهددة بالسقوط. فكان المسعدي أقرب إلى السلفية بالرغم من إيمانه بأن البعث الحضاري لا يكون إلا

بالجمع بين الأصالة والمعاصرة. وأن نهاية أبي هريرة هي أبلغ مثال لهذا التطور إذ جعل البعث الأكبر يقع في دائرة تراثية ولا يتجاوز هذه الدائرة يعود البطل إلى السماء وتصل به الراحلة إلى مشارق العالم الروحي ويتغلب الفكر الديني التصوفي على الفكر الوضعي الاجتماعي.

إن رصيدنا التراثي الحكائي عميق الجذور كثير المراجع والمنابع يشهد الغرب ذاته على عظمته.

لقد مثل الاحتفال باللغة والسعي إلى مقاربة الإعجاز وتوظيف العامية أحياناً وانطلاق الأشياء بوصف دقائقها وتوظيف الحديث والحكاية والأسطورة والخرافة والأقوال اليومية كلها مراجع كبرى للرواية الباحثة. فقد صادف ميلادها ظهور أول رواية تونسية تكاملت بنيتها الفنية نسبياً وظلت إلى اليوم رمز التحدي والمغامرة وليس محض صدفة أن يبدأ الروائي في تونس بتجريب الحديث في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. لم تكن غاية المسعدي سوى ربط الصلة المتينة بين حاضره آنذاك وماضيه، فلم يتجاوز الحديث حفاظاً على مقوماته الحضارية ولم يكرر التجربة السابقة(3).

وقد احتل المسعدي اليوم موقعاً هاماً في الرواية العربية بعد طبع مؤلفاته وإعادة قراءتها واكتشاف مدى ملاءمتها للطرح الحضاري في السبعينات والثمانينات وعبرت هذه الرواية بأساليب مختلفة عن أزمة القيم الشكلية والأخلاقية والحضارية في المجتمع التونسي. وهي تتوق اليوم إلى أن تكون جديدة بالمعنى الوظيفي لهذه الكلمة التراثية ذلك أن العمل الروائي لا يكون جديداً في الواقع إلا إذا ارتبط بصفات فنية وأخلاقية وحضارية جديدة تتناقض مع القيم السائدة (4). إلا أن هذه الرواية لم تغرق في التجريب شأنها شأن الرواية الجديدة الفرنسية بل حاول كاتبها إيجاد طريق بين الموروث التقليدي والجديد المعاصر والرؤية الغربية الجديدة في مجال الإبداع الروائي هذه الرؤية رأت في الحكاية التراثية الحديث والخرافة وحلم الواقع مسالك سردية تكسب النص الروائي طبيعته المميزة(5).

عانى المسعدي في عصره تناقضات كثيرة مما دفعه إلى أن يعيش متاهة هذا الضياع وبين هذه التناقضات كان المسعدي يسعى إلى أن يجد لنفسه حقيقة تصمد أمام كل ما اتخذ من التغيير المستمر شكلاً له.

والحق أن هذا الضياع الذي كان يعيش المسعدي ليس في الحقيقة إلا قراراً صريحاً بالضياع الذي كان يعيشه المجتمع التونسي وخاصة المثقفين منه. بل إنه ضياع كان يهز المجتمع العربي أو لنقل إنه ضياع فتك بالبشرية كلها في ذلك العصر. إن المسعدي رأى أمته مشتتة وكذلك شعبه وهذا التشتت بعث في نفسه الخوف الذي ولد عنده هاجساً كبيراً جعله يعود عودته الخارقة لإحياء الماضي وبعثه بعثاً جديداً. بنيت روايته (حدث أبو هريرة قال) على بعثين البعث الأول هو بعث الكيان العربي بكل مقوماته والبعث الآخر هو بعث حضاري نتيجة للبعث الأول ولأن البعث الحضاري لا يتم إلا بوجود الإنسان الفرد من خلال اللغة وهذا ما أكد عليه المسعدي فعلاً بأن اللغة العربية هي لغة الوجودية المسؤولة وهي التي يمكن من خلالها النهوض العربي وهذا ما عبر عنه المسعدي في روايته "حدث أبو هريرة قال" هنا نفي للشك وإثبات لليقين وهذا يعود إلى إيمان المسعدي المطلق بالتاريخ والدين نتيجة تشبعه بالتراث القديم وافتتانه به مسكونان منذ البداية بالرغبة في إحياء اللغة العربية وبعثها على الصورة التي كانت عليها في العصور الذهبية.

إن غاية المسعدي من هذه الرواية غاية شاملة تنطلق من بطل الرواية.. فقد سماه المسعدي بأبي هريرة لكنه أكد أنه غير أبي هريرة الصحابي المعروف لأن أبا هريرة الصحابي من خلق التاريخ. فهو ينتمي للماضي أما أبو هريرة القصة فإنه من صنع الكاتب فهو ينتمي إلى الحاضر وإن كان انتماءً أدبياً. وإن كان لا بد من وجود علاقة بين هريرة التاريخ وهريرة القصة فلا شك أنها علاقة ناتجة أصلاً من تأثر المسعدي بجزء معين من الثقافة الإسلامية. وربما يكون أبو هريرة في الحاضر بعثاً لأبي هريرة في الماضي وإن من يقرأ رواية (حدث أبو هريرة قال) يرى مسيرة أبي هريرة قد رسمت بعيدة كل البعد عن المعاصرة. ويظهر ذلك في ثلاثة عناصر كونت هيكلها العام. العنصر الأول: المكان... فيما يتعلق بالمكان فإنه يكتنف أحداثاً تقع كلها في فضاء الجزيرة العربية فنحن ننطلق من المدينة إلى مكة إلى تهامة إلى اليمن ونحن أمام تفاصيل جزئية صورت الصحراء وكثبانها في (حديث البعث الأول) والواحات ونخيلها في (حديث العدد).. "فالجزيرة كلها تستوعب وتبغي من خلال الفكرة الظاهرة المشتركة المتصلة بلا شعور المجتمع والذي يقرأ الشعر ما قبل الإسلام يجد الشاعر باستمرار كالذي يشعل النار أو النشاط في كل مكان ويصبح المكان جذوة من اللهب لا شيء يصبح منسياً أو مهملاً أو مكبوتاً وضيقاً. لقد بدأ الشاعر معلماً يلقن المجتمع بطريقته

الغامضة أهم درس وأعمقه، فالجزيرة متناثرة في رؤى العين. ولكنها مؤتلفة في ذهن الشاعر والعقل الخالق هو الذي يستطيع أن يحول هذه المواد المبعثرة المفككة إلى نظام واحد ونسيج ذي قوام"(6).

هذه الصورة تتناسب ومحمود المسعدي عندما نقرأ أدبه عامة وبخاصة رواية (حدث أبو هريرة قال: حدثت ريحانة قالت: "كنت في مكة، فذهبت لي بها شهور في حانوت، ثم كرهت الخمر وعربدته والغناء وما كنت أصنع منه، والكعبة على كثب تعتبر وتصلي")(7).

عن أبي هريرة أنه قال: "خرجت من المدينة وقد أخذت عصاي أتوكأ عليها فأحملها ثقلي" (8).

لا شك أن المسعدي لا يصف في ذلك موقعاً جغرافياً عاشه، وإنما يعرض علينا ما استوحاه من الشعر ما قبل الإسلام وكتب الأدب. أما ما يتعلق بالعنصر الثاني وهو الإطار الزمني الذي يمنح الإطار المكاني تكاملاً وتفاعلاً.

ليس الشكل في النص الأدبي شيئاً محايداً فيتعاطاه الكاتب بأمان بل إن له في حد ذاته دلالة هي خدمة تاريخية وهذا ما نجده في حديث البعث الأول فهو ينبني على ثنائية أساسية يتلخص طرفاها في زوجين مترادفين من الامتداد: القدم والحداثة أو الشرق والغرب(9).

يقول أبو هريرة في هذا الصدد: أو هذا الأبد؟ قال هيهات، قلت، وكلنا دمرنا القدم تدميراً. قال، بل حسبنا أنفسنا ولو انتقى القدم لانتقى الموت(10).

إن المسعدي لم يذكر في حياة أبي هريرة أي تاريخ وبالتالي فإننا لا نجد لأنفسنا مرجعاً صلباً يجعلنا نربط تلك المسيرة بزمن معين ولكن وقوع الأحداث ومجرياتها دليل على الالتصاق بالماضي.

أما ما يتعلق بالعنصر الثالث وهو الاندماج الاجتماعي تجد هناك تفاعلاً كبيراً بينه وبين ما يحيط به ويبدو واضحاً في حديث الكلب وحديث العدد يتراءى إلينا عصر ما قبل الإسلام بهيكله القبلي وما ينتج عنه من تناحر وغزوات ولم تغفل الأحداث عن ذكر الصعاليك كنموذج للتمرد الاجتماعي والاحتجاج فقدمت هذه النصوص (كهلان) صعلوكاً يترصد القوافل في الصحراء فيهجم عليها ويغنم منها.

كان كهلان من صعاليك العرب وشداد لصوصها. قال: إني أتبع بعض الطرق انظر حياً أو قافلة أصيب منها إذا أشرفت على قافلة كأنها ثعبان (11).

ثم يتعدى ذلك إلى العصر الإسلامي الأول بالحجاز عصر عمر بن أبي ربيعة وتفشي الغناء والخمر والعصر العباسي الأول وخمره وعصر ابن الفارض وتصوفه.

إن تفاعل هذه العناصر الثلاثة مع بعضها قدم إلينا أحداثاً تقع في عصور مندمجة بعضها في بعض مكونة رؤية سردية واضحة.

أحس المسعدي باللهجة الغربية الحضارية التي استهدفت الذات العربية من كل الجوانب.. فكتب هذه الرواية التي تعد باكورة إبداعه الأدبي والتي عبر فيها عن وجوب بناء ثقافة متكاملة تضرب جذورها في الماضي وتمد أعناقها في سماء الحاضر حتى لا تتكون شخصية معلقة في الفضاء لا أصل لها، فتتيه في اتجاهات مختلفة تفقد الهدف وتضل أمامها السبيل"(12).

يقول المسعدي أن المسؤولية المصيرية التي تفرضها علينا تحديات العصر أن تضطلع بها بعزم وصدق قبل أن تدور عجلة التاريخ الذي يدين ولا يرحم، وأقوم سبيل إلى قيامنا بتلك المسؤولية هي أن نبني مساعينا على الإيمان الخالص بأن وظيفة الأدب الإنسانية هي أن لا يكون مجرد واصف أو العاكس لأحوال الإنسان أو المجتمع، بل أن يكون من قبل كل شيء البوتقة التي ينصهر فيها النسب لأي قوم ولأي مجتمع الثقافة التي هي المقوم الحضاري لكيان الأفراد والجماعات" يجب أن نخلق الإنسان الجديد فينا ليقوم داعية ومثالاً لبعث إنسان جديد في العالم، مطالبون بأن نجدد معجزة حضارتنا التي كان مبدؤها المعجزة المحمدية(13).

فتجربة المسعدي في هذه الرواية والتي تلتها تجربة فريدة من نوعها في فكرها وفنها جديرة بالاهتمام وإبراز القصة العربية القديمة من جديد في إطار حديث أراد من خلاله أن يقول لمعاصريه إن التراث العربي الإسلامي هو أساس كل انطلاقه قصصية وأدبية وفكرية جادة في بلادنا العربية الإسلامية كما أراد أن يقول إن التراث العربي الإسلامي فيه ما يصارع وينافس الثقافات

الغربية وفيه ما يكفي للحداثة.

لقد بعث الأدب العربي من جديد بأسلوب بياني لا مثيل له في الأدب العربي القديم والحديث على حد تعبير طه حسين(14).

أراد المسعدي في روايته الرد على الأدب الغربي الذي حاول ويحاول غزو الساحة العربية. نحن نعلم جيداً أن المسعدي أخذ ونهل من أدب الشرق والغرب وأدرك سر اللغة العربية وقوتها كما أنه قلب كتب التراث العربي وعرف قيمتها فتوجه نحو القديم لإحياء الماضي ومواجهة الحاضر الغازي ليواكب الحداثة بأسلوب عربي أصيل تكمن فيه الطرافة والشكل الفني والخيال العربي الجميل الرائع.

الهوامش:

1 . مباحث في الأدب التونسي المعاصر /د. محمود طرشونة/ 3 . 2.
2 . رواية حدث أبو هريرة قال /تونس/ ط2 .1984
3 . حوار مع المسعدي / ماجد صالح السامرائي / مجلة الأقلام/ ع2 سنة .79
4 . الرواية العربية / فاروق خورشيد /17.
5 . الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة / د. منصور قيسومة/ .51
6 . قراءة ثانية لشعرنا القديم/ د. مصطفى ناصيف/ .5
7 . الرواية / .69
8 . الرواية / .129
9 . من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة/ توفيق بكار/ .168
10 . الرواية/ .102
11 . الرواية / .137
12 . المسعدي من الثورة إلى الهزيمة / الحفناوي/.
13 . تأصيل كيان/ محمود المسعدي/ 110.

د. فاطمة عيسى جاسم ـ العراق

□□

يوسف الخطيب

ذاكرة الأرض والنار

بعد خمس مجموعات شعرية، ودراسة أدبية حول شعر الانتفاضة في أبعاده الفنية والفكرية، يُتحفنا الباحث الشاعر فائز العراقي بدراسة جديدة صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب تناول بها تجربة يوسف الخطيب، شاعر فلسطين الذي حمل صوتها، فكان شعره ذاكرة أرضها، وعنوان كفاحها، ونضالات شعبها.

وقد بيَّن المؤلف أن ما دعاه إلى وضع هذا الكتاب قناعته: أن يوسف الخطيب يمثل ظاهرة إبداعية، متميزة في الشعر العربي المعاصر بشكل عام، وفي الشعر الفلسطيني بشكل خاص، تجلَّت من خلالها فرادته الشعرية وشخصيته الفنية والفكرية متمثلة بطريقته الخاصة في تعامله مع اللغة، وكيفية تطويعها له، وبرؤيته الفكرية للظواهر العامة، والقضايا السياسية، التي غلفها

بإطار من السخرية المُرَّة، مما وسم موقفه النقدي بالحدّة والجذرية والطرافة.

وكان دافعه الآخر إلى إصدار هذه الدراسة، قلّة الأبحاث الجادة، التي تناولت تجربة الخطيب بالنقد والتحليل والتقويم، وما ناله من إهمال على أيدي النقاد والدارسين، وبذلك فهذا الكتاب يشكل أول مسعى لإنصاف الخطيب من خلال دراسة نقدية منهجية، تناولت عطاءه الشعري الذي جمعته دواوينه: العيون الظماء للنور 1955، وعائدون عام 1959، وواحة الجحيم 1964، بالشام أهلي والهوى بغداد عام 1988، ورأيت الله في غزة عام 1988.

ويرى العراقي في معرض الحديث عن تجربة الخطيب أن هذه التجربة تنتمي إلى جيل الخمسينات، والستينات حيث أخذ شاعرنا مكانته إلى جانب محمود درويش، فواز عيد، معين بسيسو، سميح القاسم، وبدأ صوته الإبداعي يتألق إلى جانب الشعراء الفلسطينيين الآخرين، وتجسد ذلك على مستوى التخيل، وبناء الصورة الفنية، وزاوية الرؤية، وكيفية استخدام اللغة، والموقف الوطني والقومي والوهج الشعوري والعاطفي، الذي يسري في قصائده ودواوينه، إذ كان الخطيب بلا منازع، واحداً من أبرز الشعراء العرب، الذين ذادوا عن قضية فلسطين، ونافحوا عن القضايا العربية القومية المصيرية، وكرسوا إبداعهم الشعري من أجل المهمة القومية التحررية العادلة والنبيلة.

الأساليب الفنية في شعر الخطيب:

اعتمد المؤلف المنهج البنيوي والدلالي والسيميولوجي واللساني في دراسته للأساليب الفنية في شعر الخطيب، وتبين له أن الشاعر ذو ولع بالأساليب الفنية الحداثية، التي استخدم منها: الاستذكار، المونولوج، التلوين، السرد الشعري، التنافس، والحوار وغيرها، مما منح تجربته الشعرية وهجاً فنياً وجمالياً، وتفرداً ساعده على تكوين شخصيته الفنية المتميزة.

وقد تتبع الباحث فائز العراقي هذه الأساليب، ورصد آثارها في قصائد الخطيب، ووقف مطولاً من بينها عند قصيدته المشهورة: بالشام أهلي والهوى بغداد، التي لجأ فيها مطولاً إلى استخدام أسلوب الاستذكار ليوقظ في الذاكرة الجمعية مأساة مذبحة دير ياسين:

كان ورائي دمهم..... في دير ياسين

لظى عُليقة

تشتعل الشمس على غصونها

تغزل من أسى جفونها عباءة الغسق

ويرى العراقي أن الخطيب يتكئ على الصورة كأداة فنية جوهرية، وحاسمة في عملية التحويل الفني حيث تمنحنا الصورة المركبة لدماء الشهداء، وشجرة العليق، وأشعة الشمس والعباءة، إمكانية التأويل والتعدد الدلالي لمفردات الصورة وإيحاءاتها.

وإلى جانب الاستذكار الذي يتكرر في أكثر قصائد الشاعر عبر استخدام الفعل كان يرسم الخطيب صورة فلسطين بجبالها ومدنها، وقراها وأشجارها، التي يحملها في قلبه وتعيش في أعماقه، رغم التشرد والابتعاد عنها والاغتراب.

وينوّع الخطيب أساليبه الفنية فيميل إلى الحوار الشعري، بصفته أسلوباً يعمق البنية الدلالية والفنية في النص، ويكثف الصور والطاقات اللغوية في القصيدة:

قال: ما الموتُ؟ قلت غفوة دهر

قال: ما البعث؟ قلت يوم حساب

قال ماذا نكون؟ قلت أعذني

دون فصل الخطاب، فصلُ رقاب

ويستخدم الخطيب اللون في قصائدة لإبراز المعنى، وتعميق الرؤية الفنية للقصيدة، كما يلجأ إلى التناص ليبني علاقة من التواصل أو التقاطع بين الحالات المتشابهة، ويرى في ذلك عملية إسقاط فكري تضيء جوانب الواقع والقضايا التي تشغل الإنسان العربي، وتؤرقه نفسياً وفكرياً، ويضيف إلى ذلك أسلوب النداء ويكثر منه، مما يشحن القصيدة بدفق من القوة والتهديد والوعيد، ويعطي روح الشاعر فخامة وعمق مساحة درامية:

من أنت أيها الضليل؟

تصرخُ الفوحُ والجروح والوديان

أنا صلاح الدين ديس في الخليل شرفي

ومن ثرى حطين لحمُ كتفي

أصيحُ مدَّ الصوت:

يا كمال يا كمالُ يا غسان يا غسان

هم أوثقوا جسمي جلاميد الجبال

لم أزل مصفداً هنا

تنقرُ في شحمة عيني مخالبُ العقبان

هم أطعموا جسمي كلاب البحر

والميناء والسواح والقرصان

ويقرر العراقي أنه لا يمكن النظر إلى الأساليب الفنية بمعزل عن فضائها اللغوي، الذي يشكل أهم سمة دلت على فرادة يوسف الخطيب واستقلالية شخصيته الفنية من خلال تعامله الخاص مع اللغة، وتطويع مفرداتها، وبناء العلاقات المدهشة بينها.

واللغة الشعرية لدى الخطيب تكون أحياناً تقريرية مباشرة، وأحياناً تميل إلى الإيحاء والترميز، ولعل السمة الأساسية للغة الخطيب الشعرية أنها لغة كانت تمزج بين التراث والمعاصرة، إذ توغل أحياناً في التقريب لترجع إلى العصور الجاهلية، وأحياناً أخرى تقترب من لغة الحياة اليومية بحسب ما تفرضه أجواء القصيدة وإيقاعاتها ومناخها الكلي العام.

ظاهرة الثنائيات:

تشكل الثنائيات واحدة من أهم الظواهر التي يمكن رصدها ومعاينتها في تجربة الخطيب الشعرية والفنية، فهو شاعر ذا ولع بالثنائيات، والتضاد والجمع بين المتناقضات، ونكتشف اهتمامه بالثنائيات من خلال المقارنة بين الحاضر والماضي، أو بين الواقع والمثال كي نتبين شدة المفارقة بين ما هو قائم، وبين ما كان قائماً، أو ما ينبغي أن يكون، وبذلك تشكل إسقاطاً فكرياً وفنياً في بناء القصيدة، ويرصد المؤلف أنواع الثنائيات التي استخدمها الخطيب في دواوينه وقصائده الشعرية، ومن بينها، ثنائيات: النور والظلام، الموت والحياة، الخصب والجذب، الحرية والقيد، الاتصال والانفصال، الحزن والفرح، اللقاء والفراق، الغياب والحضور، الامتلاء والخواء.

وكان الخطيب يُكثر من استعادة ثنائية اللقاء والفراق، وثنائية الغياب والحضور، ويعزى ذلك إلى تشرّده عن أرضه ونزوحه عنها، وكثرة ارتحاله وانتقاله، مما جعله أشد معاناة ومعايشة لهذه المفاهيم في الثنائيات، كما تجلى ذلك في قوله:

وجه أبي غاب، ففي رغابنا

في وهمنا الظامئ، في سرابنا

عاد... ولا لقمة في جرابنا

خطوته تخجل من عتابنا

فيسرح الليل وراء بابنا

وهو ما نجده في قصائد أخرى من بينها قصيدة أغان من فلسطين:

بلغْ نسيم الغرب... أحبائي هواكم زاد

غير الأسى والدمع ما خلفتمولي زاد

أوف

مهما الليالي باعدتنا واللقا ما جاد

خلو ظلال الكرمل الزاهي لنا ميعاد

موقفه النقدي:

ينتقد الخطيب ضعف الأمة، وهوان أمرها ليس بهدف التجريح، أو إثباط الهمم، والعزائم، وإنما ينطلق في ذلك من وعيه الوطني والقومي، وموقفه الثوري الذي يجعله ينتفض على واقع المذلة والانعكاسات، ويستنهض همم الجماهير على التمرد، وتجاوز الضعف والعدمية والانكسار.

والخطيب في موقفه النقدي الجريء المدافع عن قضايا أمته ومعاناة أبنائها، إنما يقف في صف عمر أبو ريشة، والجواهري، ونزار قباني، ومظفر النواب وغيرهم من الشعراء، الذين كانت قصائدهم ذات النبرة التقريعية والتأنيبية تحرض الجماهير على رفض الاستكانة ومهاجمة المتخاذلين والمتهاونين.

ولعل الجرأة في الطرح، ووضوح الرؤية الفكرية، من أهم السمات التي تميز بها نقد الخطيب، وهو نقد لا يسدّ آفاق الأمل، ولا يدعو إلى التشاؤم، بل إنه يحرض على رفض الاستكانية للواقع، وفتح نوافذ للأمل، فيقول:

أكـــاد أؤمـــن مـــن شـــك ومـــن عجـــب   هـــذي الملايـــين ليســـت أمـــة العـــربِ

هـــذي الملايـــين لـــم يـــدر الزمـــان بهـــا   ولا بـــذي قـــار شـــدّت رايـــة الغَلَـــب

أأمتـــي يـــا شـــموخ الـــرأس متلعـــةً   مـــن غـــلَّ رأســـك فـــي الأقـــوام والركـــب

ثم يضيف:

تـــدري العروبـــة مـــن أبنـــاء بجـــدتها   مـــن المحـــامون بـــالأرواح والقُضـــبِ

مـــن الـــذين إذا أنّـــت لنازلـــة   يافـــا تنهّـــدت الأصـــداء فـــي حلـــب

وكما يبدو فإن الموقف النقدي في شعر الخطيب اتصف بشحنة تحريضية غلبت عليها النزعة الصدامية التي تنطلق من حقائق الواقع والوعي التاريخي لطبيعة الأحداث وصيرورتها التاريخية، وتحريض الجماهير على الثورة ضد الظلم وطغيان الحاكم المستبد، والمحتل الأجنبي:

أنـــا لـــم أعتـــبْ علـــى طاغيـــة   إننـــي أعتـــبُ يـــا شـــعبي عليـــكْ

مصـــرع الظـــالم لـــو قمـــت   بـــه لـــيس إلا نبتـــةٌ مـــن شـــفتيكْ

مـــا تـــرى لـــون يديـــه قانيـــاً   مـــن ضـــحاياك... فمـــا بـــالُ يـــديك

ويبلغ به ذلك حد المواجهة والعنف والصدامية الجارية، وينطلق في ذلك في مواجهة قوى الشر والطغيان، يدعو إلى العنف والثورة في مواجهة الاستعمار، وقوى التخلف والقهر:

أخي في المغرب الجبار، في بغداد، في السودان

أخي في الخندق المخضوب، أو في وحشة الزنزانْ

جراحكُ حيث أنت وجرح قلبي ههنا سيانْ

ميادين العروبة ما تناءت كلها ميدان

فقم وانظر شواطئنا يجر ذيوله القرصان

ويولد من مخاض الليل، فجرُ البعث والإنسان

على أن الشاعر في اندفاعه وجموح مواقفه كان يمتلك وعياً عميقاً بحقائق التاريخ، ويؤمن أن هذه الأمة لابدَّ أن تنهض من

كبواتها، وتتجاوز عثراتها، بالرغم من مرارة الواقع، وشدة المفارقة بين ماضي الأمة وحاضرها، ولهذا كان الخطيب يتكئ على التاريخ، ليجد في أحداثه ما يبعث الأمل والثقة بمستقبل الأمة وقدرتها على الانبعاث من جديد.

الخطيب ذاكرة الأرض والنار:

ولعل الصفة التي غلبت على اتجاه الخطيب كما وصفه بها فائز العراقي أنه كان شاعر فلسطين وشاعر الذاكرة الفلسطينية، حيث زاوج بين البعدين الوطني والقومي في تغنيه بتراب فلسطين ومدنها وجبالها وحنينه إلى بياراتها وبيادرها:

لو قشة مما يرف ببيدر البلدِ

خبأتها بين الجناح وخفقة الكبدِ

لو رملتان من المثلث أو ربى صفد

لو عشبة بيدِ، ومزقة سوسن بيدِ

أين الهدايا مذ برحتَ مرابعَ الرغدِ

أم جئت مثلي بالحنين وسورة الكمد

وهو إذ يتماهى في حبه لوطنه وتؤرقه الغربة والنفي والتشرد، وتحول دون العودة إليه، قوى الاحتلال الصهيوني، التي شردت الآلاف من أبناء فلسطين، يظل حلم العودة يراود ذهنه، فيتمنى لو يلقى وطنه حياً، أو يدفن جثمانه في ثراه فيقول:

لو ميتاً يا وطني ألقاك... لو أمشي

لك الدنيا على رمشين... لو آتيك في خاطرة

لو هاجساً أعبُر في بال الربى

لو حفنةً هائمة من الثرى على

جفون الريح عمرها

وتنتهي إلى ثراك

ويزخر شعر الخطيب بتصوير معاناة الشعب الفلسطيني، وتشرده واغترابه، ولكن الشاعر وهو يحمل الهم الوطني، يؤكد على تلازم البعدين الوطني والقومي، فقضية فلسطين هي قضية العرب، وحركة التحرر العربي، واحدة من أدنى الوطن العربي إلى أقصاه، ولهذا كان يمزج في قصائده بين معاناة العرب في كل مكان، وكان يتغنى بمجد الأمة وتراثها ومكانتها الحضارية، ويدعو الجماهير العربية إلى الثورة والنهوض للخلاص من ظروف القهر والاستعمار والاستعباد:

سأحمل بستان ورد على شفتيَّ

وآتي ببادية الشام أعقاب أهلي

وأحدس بين الأثافي في أطلال داري

وأزرع واحة نخل لعيني دمشق

وفي عشق بغداد غابة غار

وفي سياق التزامه الوطني والقومي يجيء التزامه الطبقي وانحيازه غير المحدود إلى الفقراء والمعدمين، الذي أعلنه في كل المناسبات:

رأيت الله يأتي الكوخ والخيمة

يزق صغارة السغيبين باللقمة

يطوف على شبابيك السجون

يضيء فوق شفاههم بسمة

هذه رحلة سريعة في رحاب دراسة فائز العراقي عن يوسف الخطيب التي كنا نأمل لو أن المؤلف أضاف إليها فصلاً تناول به سيرة الخطيب الذاتية لأهمية التواشج والترابط بين الذاتي والإبداعي، على أنه لابد من الاعتراف أن هذه الرحلة السريعة في دراسة العراقي العامة لا تغني عن العودة مباشرة والوقوف على ما تضمنته من أفكار قيمة وأحكام نقدية واستنتاجات فنية وجمالية، وبذلك فهو قد سلط الأضواء على تجربة الخطيب الشعرية بأبعادها الجمالية والفكرية، وأنصف هذا الشاعر الذي كانت قضية فلسطين، وقضايا العرب تجري في دمه، وتلون قصائده الشعرية، بلغة "معجونة حروفها بالدم والزيتون، مضخمة بالسعتر البري، ومحفوفة بهالة القداسة المتصلة بالشهادة والقدس والعروبة والرسالة الخالدة"، ذلك هو يوسف الخطيب كما قال عنه الدكتور علي عقلة عرسان: وتر تعزف عليه الريح، فتراه يضطرب، ومن اضطرابه ينبعث الحداء، لعرب تعيدهم فلسطين إلى وحدة الصف والموقف والهدف ودار الكرامة.

يوسف الخطيب، ذاكرة النار . المؤلف ناهض حسن "فائز العراقي" منشورات اتحاد كتاب العرب 2004، عدد الصفحات 125.

أحمد الحسين- سورية

❑❑

الممارسة النقدية (128)

كيف تتناول المقاربات النقدية الحديثة عند بارت والتوسير وماشيري ولاكان العلاقة بين النص والعالم؛ الفكر واللغة؟ وإلى أي حد يمكن للغة أن تتناول التجربة الذاتية أو العالم الموضوعي؟

هل للأيديولوجيا وجود مستقل خارج الخطاب اللغوي؛ أم هي مندسّة فيه بوصفها لا شعور النص؟

لقد غيَّر عمل دي سوسير عن اللغة مفهوم الواقعية بكامله. فأعلن رولان بارت موت المؤلف. إذ مع أن المذهب الإنساني الحر يدعو إلى تفتح الذهن والتعددية لكنه يرفض أي خطاب لا يتوافق مع رؤيته؛ زاعماً أنه رطانة غير مفهومة أو غير ضرورية.

وفي الواقعية التعبيرية يعطي الكاتب؛ كائناً من يكون وأياً ما كتب؛ شكلاً للقصة ويضفي شكلاً على نظرته الميتافيزيقية والأخلاقية. كما يعطي شكلاً لتجربة أحاسيسه الخاصة وأماكنه ومجتمعه. هذه الممارسات وُصفت بأنها أيديولوجية. لذا هاجمها الشكلانيون الروس ونورثروب فراي.

الكتاب مؤلف من ستة فصول تناولت فيه المؤلفة كاثرين بيلسي مراحل تطور الإنتاج الأدبي تزامناً مع تطور نظريات العلم في مختلف جوانبه تماشياً مع تطور النقد من أجل الوصول إلى ممارسة نقدية جديدة غير مغلقة. بل هي تدعونا باستمرار للمضي في حل المعضلات التي لابد من أن تولدها أشكال الفهم الجديدة للإنتاج الأدبي.

الفصل: I . النقد والحس السليم

لقد بقي المفهوم الأرسطي عن الفن بوصفه محاكاة وتقليداً للواقع (الواقعية الكلاسيكية) جارياً وسائداً خلال عصر النهضة إلى أن جاءت الواقعية التعبيرية نتيجة انصهار هذا المفهوم مع الاعتقاد الرومانسي الجديد الذي يخلص للطبيعة إخلاصاً مطلقاً.

وللواقعية التعبيرية غايتان:

1 . أن تخلق في ذهن القارئ مفهوماً مخلصاً لأي موضوع طبيعي مهما كان.

2 . أن تدل ذهن القارئ إلى المواضيع الأكثر قيمة في تأمله.

(128) تأليف: كاثرين بيلسي. ترجمة: سعيد الغانمي . (200) صفحة قطع متوسط . الطبعة الأولى 2001.

مما يعني أن دقة المحاكاة هي أساس كل فن؛ أي الإخلاص للحقيقة. لكن الفنان حين يصور الحقيقة فإنه يعبر عن إدراك شخصي وحاد على الخصوص للحقيقة. فالقصة مثلاً هي تقييم الروائي للحياة. وإخفاقاته الأدبية هي نتاج سوء تغذية في مركز شعوره العميق مما يعني الربط ما بين المؤلف والنص. وهذا يعني فهم النص من خلال أفكار المؤلف أو حالته النفسية أو خلفيته الاجتماعية بوصفه (أي النص) طريقة للوصول إلى شيء ما سابق عليه: معتقدات المؤلف أو تجربته الحياتية.

وعليه فقد تعرضت الواقعية التعبيرية لعدد من المشكلات التي لا يمكن حلّها من خلال الإطار النظري للحس السليم الذي يفترض أن النصوص الأدبية القيّمة، النصوص التي تستحق القراءة بطريقة خاصة، تنقل الحقائق . من الحقبة التي أنتجتها، وعن العالم ككل، وعن الطبيعة الإنسانية . وبهذا النقل تعبر عن المدركات الخاصة والبصائر الفردية لمؤلفيها.

إذن فمهمة الناقد الفعلية (هنا في نظرية الحس السليم التي تبنتها الرأسمالية والمذهب الإنساني الحر الذي يعتبر الإنسان وهو منبع المعنى ومصدره وأصل الفعل والتاريخ وصولاً إلى الواقعية التعبيرية في منتصف القرن التاسع عشر) هي أن يواصل عملية القراءة ليستجيب استجابة مباشرة للنص دون أن يقلق لدقة الأحكام النظرية. وبالتالي فهي تجريبية مثالية لا نظرية متقنة. ولكن لا تطبيق من دون نظرية.

النظرية ما بعد السوسيرية:

يقترح فردينان دي سوسير أن الحس السليم نفسه بناء أيديولوجي متجذر في ظرف تاريخي محدد. وهو يعمل في إطار تشكيلية اجتماعية معينة. ففكرة وجود نص يروي حقيقة ما أو الحقيقة كما تدركها ذات فردية؛ هي المؤلف الذي تشكل بصائره معين المعنى الوحيد والمشروع للنص، ليست فكرة يتعذر الدفاع عنها. بل هي فكرة لا يُفكَّر فيها. لأن الإطار الذي يدعمها، إطار الافتراضات والخطابات أي طرائق التفكير والحديث، لم يعد قائماً.

وهذه النظرية (ما بعد السوسيرية) تبدأ من تحليل للغة يقترح أنها ليست شفافة. فهي ليست مجرد وسيط يتبادل به الأفراد المستقلون نقل رسائلهم من عالم الأشياء والمكون تكويناً مستقلاً. بل على العكس. فاللغة هي التي تتيح إمكانية بناء عالم الأفراد والأشياء وإمكانية التمييز بينهما. إذن شفافية اللغة وهم من الأوهام. بمعنى أن ما يقال ليس بالضرورة أن يكون صحيحاً لأنه جلي وواضح ومألوف.

من هنا جاء تحدي الوضوح الذي يعتبر مفصلاً نحو الصعوبة وتحدي الافتراضات المألوفة والقيم المألوفة في نظرية الحس السليم حيث تعمل الأيديولوجيا عملها. بمعنى أن الخطاب الكامل أو النهائي هو خطاب تضليلي وربما غير أدبي أو فني.

النقد الجديد:

يقول: إن البحث عن مقاصد المؤلف لا علاقة له بالنقد الأدبي. بل يجب التأكيد على كلمات النص ذاته لا البحث خارج النص بما يعني تهشيم سلطة المؤلف على النص. كذلك مفهوم المعنى السابق على التعبير، مما يقصر قراءة النص على قراءة واحدة فقط. ولكن النقاد الجدد لم ينجحوا في التنظير للعلاقة ما بين القصيدة المصنوعة من الكلمات (الأيقونة اللفظية) وبين اللغة التي توجد فيها وتدل من خلالها . ولهذا السبب لم تحقق ممارستهم تمام التحقيق الممكنات الضمنية التي ينطوي عليها موقفهم. وقد كانوا يؤكدون أنه لا يمكن التمييز بين الشكل والمحتوى.

بدعة إعادة السبك:

لا يحدس الفنان موضوعه أولاً ثم يجد الوسط المناسب له. بل هو في الحقيقة يحدس موضوعه في هذا الوسط ومن خلاله كما يقول بروكس. أي أن اللغة هي التي توفر إمكان وجود المعنى. مما يقرر أن تجربة القارئ ممكنة بالخطاب الذي يشكل النص. ومن هنا جاء الاهتمام بالخواص الشكلية للنص أو ما عرف بالشكلانية.

ففي كتابه "تشريح النقد" يرى نورثروب فراي أن النقد الموجود حالياً هو نقد ذري يفتقر إلى المنهج ويقوم على الحدس وبالتالي فهو نخبوي. يقول فراي:

"في الأدب تتراجع قضايا الواقع والصدق. بحيث تكون تابعة للهدف الأدبي الرئيس في إنتاج بنية الكلمات من أجل ذاتها. وتكون قيمة الرموز الإشارية تابعة لأهميتها؛ بوصفها بنية من الدوافع المتشابكة. فحيثما تكون لدينا بنية لفظية مستقلة ذاتياً من هذا النوع نكون بإزاء الأدب".

مما يعني أن الأدب لا يحاكي العالم بل يحاكي حلم الإنسان الكلي: "فالطبيعة الآن داخل عقل إنسان لا نهائي يبني مدنه خارج المجرة. وليس هذا واقعاً بل هو حد الرغبة المتخيل أو المتصور الذي هو لا نهائي وأبدي. لهذا فهو كشف رؤيوي".

أي أن الأدب عالم مستقل. الحياة فيه أو بالنسبة له هي كتلة هائلة من الأشكال الأدبية الممكنة. وأساس كل هذا هو الرغبة والقلق. وصولاً إلى سلطة القارئ التي تعني رفض سلطوية المؤلف لصالح مشاركة القراء في إنتاج تعدد المعاني.

ويرى سلاتوف في كتابه "فيما يتعلق بالقراء" أن النصوص لا تستطيع أن تفرض على جميع القراء كيفية قراءتها. إلا أن أغلب القراء ينجحون في بلوغ قراءة جيدة لصالح التعاطف مع ما سيتضح أنه قصد المؤلف الضمني أو الحضور الإنساني في العمل.

إن أول من طرح مفهوم المؤلف الضمني هو وين بوث في كتابه "بلاغة السرد" وهو المتكلم الضمني في الرواية أو راوي القصة ككل. أي فاعل النطق وليس فاعلي المنطوق الذين هم الشخصيات. أي هو الشخصية الشعرية التي نعيها من خلال الخطاب.

ويبدي سلاتوف إعجابه بالنصوص المنفتحة أي الأعمال التمزيقية، أو المزعجة أكثر من إعجابه بالأعمال المنظمة أو المتناغمة لأنها تورط القارئ في المتناقضات وتحرّض على مواجهة الأسئلة نحو نص جدلي يطلب من قرائه اكتشاف الحقيقة بأنفسهم. مما يجعل القراء مشاركين في بناء المعنى. ويوفر بالتالي أساساً ممكناً لممارسة نقدية إنتاجية جذرية وحقيقية. ليصبح النقد تحليلاً لاستجابات القارئ المتطورة فيما يتعلق بالكلمات وهي تترادف واحدة إثر أخرى.

ولقد قال تشومسكي بالكفاءة اللغوية للقارئ. فنحن نستطيع أن نولد وننتج جملاً لم نواجهها من قبل بوصفها إلى حد ما ملكة فطرية لتوليد الأشكال النحوية. وهي مختلفة عن الكفاءة الأدبية التي تعمل على مستوى البنية السطحية وتعتمد على تجربة القراءة. فالكتابة شيء يُتعلَّم.

ومن أجل تفسير الفروق والاختلافات في القراءة/ القراءات جاءت نظرية جماليات التلقي الألمانية التي تقول بأن العمل الأدبي ليس موضوعاً يقف في ذاته ويكشف عن الوجه نفسه لكل قارئ من كل حقبة زمنية بحثاً عن القارئ الضمني وهو شخصية ينشئها النص بمعنى أنه يجسد جميع تلك النزعات الضرورية للعمل الأدبي لفحص أثره، تلك النزعات التي لا يصفها واقع تجريبي خارجي بل يصفها النص نفسه.

وحسب آيزر صاحب كتاب "فعل القراءة" فإن كلمات النص تثير صوراً عقلية هي الملمح الأساسي للتصور والتخيّل. وهكذا يترجم النص إلى شعور القارئ حيث يصير جزءاً من تجربته الشخصية. فالقراءة هي عملية تثقيفية يناغي فيها القارئ تجربة غير مألوفة أو يعيش حياة غريبة عنه مدّة من الزمن.

الفصل: II - النقد والمعنى

علم اللغة ما بعد دي سوسير:

إن اللغة في أطروحة دي سوسير هي نسق من الإشارات. والإشارة تتألف من دال (هو الصورة الصوتية أو الشكل المكتوب "كلب، dog") ومن مدلول هو مفهوم من المفاهيم (فالصورة الصوتية "كلب" والشكل المكتوب كلب ترتبط ارتباطاً لا انفصام له مع

المفهوم كلب، dog) ولا يمكن عزل الاثنين عن بعضهما إلا تحليلياً. أي أن اللغة تشبيهاً كالورقة: الفكر وجهها والصوت قفاها.

واللغة واقعة اجتماعية، فلا تستطيع إلا الجماعة توليد الإشارات. إذ تتفق الجماعة اللغوية أو تتعارف على إسناد مدلول معين إلى دال معيّن. فاللغة بمعنى ما من معانيها تتكلمنا. وهي إبداعية بلا انتهاء. لكنها ليست النسق الوحيد الدال بل هناك الصور والإيماءات والسلوك الاجتماعي وغيرها. وهذه عناصر في النظام الرمزي الذي تكوّن فيه اللغة ليست سوى أكثر الأنساق الدلالية مرونة. وربما أكثرها تعقيداً:

"فليس الفكر شيئاً سوى القدرة على تكوين تمثيلات للأشياء والعمل على هذه التمثيلات: فهو في جوهره رمزي". أي أنه:

1. لا توجد تجربة في العالم لا تتوسطها اللغة.
2. وجود اللغة يسبق فهمنا للعالم.
3. الفكر في جوهره رمزي.

ونتيجة المنظور ما بعد السوسيري نستخلص أن الأدب ممارسة دالة وكل ما تستطيع أن تعكسه هذه الممارسة هو النظام المسطور في خطابات جزئية وليس طبيعة العالم.

إن تجربة قراءة نص واقعي هي في نهاية الأمر شيء مريح ومطمئن مهما بلغت الإضافة في الأحداث. لأن العالم الذي يستحضره السرد والنماذج التي يحملها معه عن السبب والنتيجة وعن العلاقات الاجتماعية والقيم الأخلاقية تنسجم إلى حد بعيد مع النماذج التي يبدو أننا نعرفها عن العالم. بمعنى آخر: لا تحظى الواقعية بالتصديق لأنها تعكس العالم بل لأنها قائمة على ما هو مألوف ومطّرد.

تعدد المعنى:

بما أنه لا يمكن تحديد مقاصد المتكلم بحسب موقع المتكلم فقط. فلابد من وجود مرجعية للمعنى. هذه المرجعية نجدها في العالم الذي نجربه (النقد الجديد) أو العالم الذي نطمح إليه (نورثروب فراي) فتجربتنا للعالم نفسها تتشكل في اللغة. وعليه فالأدب الذي يعنى بمظاهر الغموض الكبرى من الحب والموت والتضحية والانتقام والذي جرى الاعتقاد أنه غني بدلالات الإيحاء وخادع في مناوراته هو بالتأكيد منفتح على تعدد التأويلات أكثر بكثير من الشعار السياسي الخام والمألوف. إذن لابد من رفض القراءة الصحيحة القائمة على القبول الذي يكون النص بمقتضاه أكثر وضوحاً في الفهم والمعقولية من أجل إطلاق تعدد النص أي رفض الواضح وإنتاج المعنى نقدياً.

الفصل: III ـ التوجه نحو الذات

الأيديولوجيا: هي شرط تجربتنا للعالم. وهي لا شعورية من حيث أننا لا نستطيع الشك بها ونسلّم بها تسليماً. وهي مكتوبة في الخطاب بمعنى أنها مكتوبة أو منطوقة فيه حرفياً.

فهي ليست وجوداً مستقلاً في عالم عائم للأفكار التي تتجسد فيما بعد في كلمات. بل هي طريقة للتفكير والتحدث والتجريب. بمعنى أن الأيديولوجيا مكتوبة في اللغة. ولذلك لا وجود لأشكال لغوية بريئة أو حيادية أيديولوجياً.

أما الخطاب فهو ميدان لاستعمال اللغة وطريقة مخصوصة في التحدث والكتابة والتفكير.

ويفرض النظام التربوي الأيديولوجيا السائدة من خلال ما يغرسه في أذهان الصغار من صور مهيمنة للسلوك المناسب كذلك العائلة والقانون ووسائل الإعلام والفنون لإعادة إنتاج الأساطير والمعتقدات اللازمة لجعل الناس يعملون في داخل تشكيلة اجتماعية موجودة.

في إطار الأيديولوجيا السائدة سيبدو واضحاً أن الناس أفراد مستقلون لهم ذاتية أو وعي هو مصدر معتقداتهم وأفعالهم. وكون الناس ذوي هويات متفردة وغير قابلة للاستبدال هي النتيجة الأيديولوجية الأولية.

واللغة هي التي تسمح بإمكان وجود الذاتية لأن اللغة التي تمكن المتكلم من أن يفترض نفسه بوصفه أنا، بوصفه الذات الفاعلة لجملة ما. ومن خلال اللغة يشكل الناس أنفسهم كذوات فاعلة. ولا يكون وعي الذات ممكناً إلا من خلال المقابلة والتمييز.

فالـ"أنا" لا يمكن إدراكها دون تصور "اللا أنا" أو الـ"أنت"، من خلال الحوار الذي هو الشرط الأساسي للغة. فالهوية أو الذاتية هي نسيج مواقع الذات التي قد يتعارض بعضها مع بعضها الآخر أو حتى تتناقض.

لكن تقمع الأيديولوجيا دور اللغة في بناء الذات. أي أن الفرد يُستنطَق بوصفه ذاتاً حرّة لكي يخضع إرادياً لأوامر الذات المطلقة (المجتمع بشكل ما الذي تمثله الأيديولوجيا) أي لكي يقبل بتبعيته بحرية.

ومع أنه لا يوجد مجتمع بلا أيديولوجيا. ومن المستحيل الانقطاع عن الأيديولوجيا بمعناها العام. فإن من الممكن تشكيل خطاب ينقطع عن أيديولوجيا معينة في التشكيلة الاجتماعية المعاصرة لنا. ووسط هذا يمكننا التغير نحو مجتمع جديد بواسطة نظرية لاكان في تذبذب الذاتية الواعية التي تعتمد بدورها على التصور اللاكاني عن اللاوعي واللاشعور الذي هو مستودع للدوال المكبوتة وما قبل اللسانية. وهو معين لا ينضب للتمزيق المحتمل للنظام الرمزي. ويكمن إمكان التحول في حقيقة أن الذات عملية في طور الصيرورة.

الذات والنص:

يبحث المذهب الإنساني الحر عن ذوات تتبادل الفعل الحر فيما بينها. ولكنه يفترض عدم وجود تناقض فيها. ويتوجه إلى القارئ باعتباره المفسر لهذا النص الأدبي المعتمد على الواقعية الكلاسيكية حيث أنا المؤلف هي نوع من الذات التي تجرب الحياة في مستوى من الشدة والتوتر أعلى مما يجربها الناس العاديون. كذلك يطمس النص وجوده كنص لتظهر الرواية مكتوبة فقط لوصف سلسلة من الأحداث وتصوير عالم ملموس وإن يكن خيالياً.

وتعرض الدراما الواقعية الكلاسيكية عرضاً شفافاً ومن الخارج كيف يتكلم الناس وكيف يتصرفون دون الغوص في دواخلهم. وفي الشعر يخاطب الشاعر قارئاً فردياً مدعواً للاستجابة مباشرة أيضاً لهذا الاستنطاق. أما القارئ فيدعى لإدراك حقيقة النص والحكم عليه وإدراك التأويل المتماسك وغير المتناقض للعالم، كما يدركه مؤلف بشكل استقلاله منبع هذه الحقيقة ودليله. أي قراءة تقليدية. وطرق الكتابة هي تقليدية أيضاً.

بمعنى أن الواقعية الكلاسيكية تتسم بالنزعة الإيهامية وبأن السرد يُفضي إلى خاتمة. وهناك تراتب للخطابات يؤسس حقيقة القصة، والعالم منسجم ومتماسك كي يكون مفهوماً للقراءة. وهي تبرمج موقع القارئ بموقع الراوي العليم الذي يعود بنظره إلى سلسلة من الأحداث الماضية إلى حد أن يبدو لنا كل حدث وكأنه يحصل الآن، ونحن نقرأ بالإضافة إلى تأكيد حكمة القارئ.

وباختصار لا تستطيع الواقعية الكلاسيكية أن تضع التناقض في الواجهة لأن التماسك هو مشروعها.

الفصل: IV . النص الاستفهامي

تترافق حقبة الواقعية الكلاسيكية "خلال مرحلة الرأسمالية الصناعية" مع وجود بعض الأشكال التجريبية. وكذلك بعض التغيرات خلال عصر النهضة ما بين الإقطاع والرأسمالية. وهذا ما سمح للقارئ بملاحظة بعض الانقسام في الذات.

ومع أن الأيديولوجيا تعمل على تقديم موقع الذات وكأنه ثابت لا يتغير، وعنصر في نسق معين من الاختلافات التي هي طبيعة إنسانية. تظهر الذات المنشطرة ليس بصيغة صراع داخلي بل على شكل يسمح للجمهور بأن يلتقط مفهوم الانقسام في داخل الذات نفسها.

يقول بريخت: حتى حين تتصرف إحدى الشخصيات تصرفاً تنكره هي نفسها. فذلك فقط لأن الإنسان لا يستطيع أن يتطابق مع نفسه في لحظتين متطابقتين. فاستمرار الذات ليس سوى أسطورة. والإنسان ذرة تنشطر دائماً وتتجدد من جديد.

لدنيا ثلاثة أنواع للخطابات:

1 . تقريرية: نقل معلومة للقارئ.

2 . طلبية: الطلب من القارئ تبني موقف نضالي كما الموعظة أو الفيلم الوثائقي أو البيان الحزبي.

3 . استفهامية: والنص الاستفهامي يعطل وحدة القارئ بتثبيط التماهي مع ذات النطق الموحدة. فيُنظر إلى موقع المؤلف المسطور في النص بوصفه تساؤلاً أو تناقضاً حرفياً. أي أن النص الاستفهامي يدعو القارئ حرفياً إلى إنتاج أجوبة عن الأسئلة

التي يطرحها ضمناً أو صراحة.

الملامح الشكلية المميزة للنص الاستفهامي:

يرفض النص الاستفهامي وجهة النظر المفردة مهما تكن معقدة وشاملة. بل يجعل وجهات النظر المتعددة في حالة تصادم أو تناقض لا حل له. لذلك فهو يرفض تراتب الخطابات حسب الواقعية الكلاسيكية بحيث لا يكون لدينا موقع متسلط هو موضع تماسك المعنى.

وقد يكون النص الاستفهامي خيالياً لكن السرد لا يُفضي إلى ذلك الشكل من الخاتمة التي هي انكشاف. كما أنه . حتى وهو إيهام . يحيل إلى استخدام حيل ووسائل من شأنها نسف الوهم لكي يجذب النظر إلى نصيته. حيث يقف القارئ بمنأى عن العالم الخيالي على الأقل من وقت لآخر. كما يشمل مسافة داخلية عن الأيديولوجيا التي يختبئ فيها والتي تتيح للقارئ أن ينشئ من داخل النص نقداً لهذه الأيديولوجيا نفسها. ولقد قال بريخت، وهو كاتب استفهامي بجدارة: "لقد أردت أن أجعل المتفرج ممثلاً يمكنه إكمال المسرحية الناقصة".

الفصل: v . تفكيك النص

موضوع تفكيك النص هو معاينة عملية إنتاجه غاية التفكيك. أي تحديد موقع التناقض في داخل النص. وهو الموضع الذي يتخطى فيه النص الحدود التي بني عليها. ويفلت من القيود التي فرضها عليه شكله الواقعي ليصبح النص منفتحاً على إعادة القراءة وموضوع عمل ينكب عليه القارئ لإنتاج المعنى. ولكي يعيد التفكيك بناء النص بوصفه فهماً جديداً لابدّ أن يكون الموضوع المتعدد هو العمل النقدي.

ويسبق ماشيري في كتابه "نظرية في الإنتاج الأدبي" رولان بارت في إيضاح أن التناقض شرط السرد والنص الواقعي الكلاسيكي مبني على أساس لغز بمعنى أن يسير السرد في اتجاهين متناقضين معاً:

1 . الانكشاف: وهو نهاية القصة.

2 . الإخفاء: حيث تطيل القصة نفسها بتأجيل نهايتها من خلال سلسلة من التكتّمات تضع في طريق القارئ عدداً من الإجابات الجزئية المراوغة عن الأسئلة المطروحة. بعد ذلك يورط السرد القارئ في تجربة ما لا يمكن تحاشيه بصورة ما لا يمكن توقعه. بمعنى أن يتكون العمل الأدبي من عناصر متنوعة تضفي عليه جوهره.

فالنص منقسم ومنشطر انشطار الذات عند لاكان. ويقارن ماشيري النقص في شعور العمل أي صمته عما لا يستطيع قوله باللاشعور الذي استكشفه فرويد. حيث ينشأ لا شعور النص/ العمل (وينبغي التأكيد أنه شيء آخر غير لا شعور المؤلف). في لحظة انسلاله إلى الشكل الأدبي المتعين (نحن نشبه النص بالذات الإنسانية) وهذا يؤدي إلى اكتشاف ما هو غير متوقع ومتناقض مما يعكر صفو الأيديولوجيا (هل هو أقرب إلى التنويم المغناطيسي أو جلسات المكاشفة للوصول إلى حالة اللاشعور أو الفعل الباطن؟) لذلك فكما نطلب من النائم أن يتحدث على طبيعته دون اعتبار أية قيود. كذلك على الكاتب أن ينساح مع ذهنه وتداعياته.

وعليه فليس موضوع النقد أن يبحث في وحدة العمل بل عن تعدد معانيه الممكنة وتنوعها وأن يبحث عن النقص فيه (فجوات النص) ومواطن الحذف التي يعرضها ولا يستطيع وصفها وفوق كل شيء عن تناقضاته بنقاط الغياب التي تتخلله وتضارب المعاني المتشعبة التي ينطوي عليها. ينتقد النص ضمناً أيديولوجيته الخاصة وهو ينطوي في ذاته على نقد قيمه بمعنى أنه يتوفر على عملية إنتاج جديدة للمعنى من لدن القارئ. وبهذه العملية يمكن أن يوفر للقارئ معرفة واقعية بحدود التمثيل الأيديولوجي. فالنقد ليست مهمته تلطيف التناقض في النص كي لا يصبح شريكاً للأيديولوجيا. بل تفكيك هذا النص بما يعني فتحه وإطلاق المعاني الممكنة لفهمه؛ بما في ذلك المواقف التي تكشف عن الأيديولوجيا داخله. وعلى سبيل المثال فقصص شارلوك هولمز تعطي للقارئ من خلال عملية التفكيك صورة من صور المعرفة لا عن الحياة أو العالم بل عن طبيعة الخيال السردي نفسه.

الفصل: vi . نحو ممارسة نقدية إنتاجية

إن هدف العمل الأدبي . كما يؤكد رولان بارت . هو أن يكف القارئ عن كونه مستهلكاً ويتحول إلى منتج للنص.

ويدين بارت لبريخت في التمييز الذي يقيمه هنا بين المستهلك السلبي للنص الواقعي الكلاسيكي القرائي والمنتج الفعال للمعنى الذي يقبل بتحدي النص الكتابي. ويميز بريخت بين جمهور المسرح الدرامي التقليدي المستلقي بلا حراك في نشوى ظاهرة والنظارة الحاذقين المتمعنين في مسرحه الملحمي المنخرطين انخراطاً فعالاً في عمل الانتقاد للعبة التناقضات على الخشبة.

والحل الذي اقترحه بريخت أن يكتب نوعاً جديداً من النصوص تعمق التناقض أكثر مما تطمسه وتنأى بالجمهور عن كل من النص والأيديولوجيا. وأن لا يوجد تراتب بسيط فيما يسمى بالنص الاستفهامي. ويتحدث بارت عن تعدد الأصوات ذات الأصل غير القطعي في النص الكتابي. وهو تعدد أصوات يجرد المؤلف الضمني من السلطة بحيث لا تعود حقيقة أي خطاب من هذه الخطابات مضمونة بمعرفة أصله أو مصدره.

إذن يجب ألا يكون الحل نمطاً جديداً من الكتابة فقط بل ممارسة نقدية جديدة أيضاً؛ تصر على تعدد النص مهما يكن شحيحاً وترفض الهيمنة الزائفة التي هيأتها أشكال الواقعية الكلاسيكية بوصفها الموقع الواضح لفهم النص.

نحو قراءة تعمق تناقضات النص بقراءته قراءة جذرية كي ينتج النقد النص مجدداً. مما يعني كتابة جديدة تحمل متناقضات + تعدد الأصوات (حيث من تعدد الأصوات إلى تعدد القراءات). ولا تطغى فيها ذات الكاتب مما يترك للقارئ فسحة من العمل بالنص نحو تركيبه من جديد ويعطي للقارئ فرصة أن يكون منتجاً.

يرفض لاكان رفضاً قاطعاً مفهوم الإنسانية القائمة على نظرية شبه بيولوجية في الغرائز، ويصر أن الذات مبنية في النظام الرمزي. والذات تتكلم لكنها لا تتكلم إلا بقدر ما تتيح لها اللغة إنتاج المعنى؛ بما في ذلك معنى هوية الذات والذاتية نفسها.

يتكلم الإنسان إذن لكنه يتكلم لأن الرمز هو الذي جعله إنساناً. كذلك فليس اللاشعور مستودعاً للحواجز البيولوجية أو أنا المنطوق وبين ذات النطق أو الأنا التي تتكلم. ويكون اللاشعور قائماً على عناصر ممنوعة من الوصول إلى النظام الرمزي. فإن اللاشعور مبني بناء اللغة ويظهر خطابه الاستعاري والكنائي على السواء في الأحلام والنكات وزلات اللسان. وعند تهديد استقلال الذات الواضح أو نسف الثبات الخارجي لمواقع الذات المتيسرة في النظام الرمزي. والرغبة التي هي تجربة نقص ما هي الأثر الناشئ في الذات عن الظرف الذي يفرضه الانقسام بين الشعور واللاشعور اللذين يفصلهما الانشطار الدال. فالوجود الإنساني بعدم ثباته وعدم اكتفائه ليس بوحدة وليس بمستقبل بل هو عملية في طور بناء دائم وتناقض دائم وانفتاح دائم على التغيير.

وفي الواقع فإن ذاتية المؤلف نفسه المبنية في اللغة ليست سوى "معجم جاهز لا تفسير لكلماته إلا من خلال كلمات أخرى وهكذا إلى اللانهاية". كما يقول رولان بارت.

ولذلك فحين يعجز المؤلف عن التعبير عن ذاتية فريدة ومتعالية يبني في الممارسة نصاً ما من خلال تجميع شظايا نصوص أخرى: "لا يستطيع المؤلف أن يحاكي إيماءة متقدمة عليه دائماً وليست بأصيلة على الإطلاق. كل ما في قدرته هو أن يزاوج بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض بطريقة لا تسمح له بأن يستند إلى إحداها".

يعني موت المؤلف، ذات الأدب المطلقة، تحرير النص من سلطة حضور وراءه يضفي عليه معناه. ويتحرر النص من قيود القراءة الأحادية الواحدة. فإنه يتيسر للإنتاج ويصير متعدداً متناقضاً، قابلاً للتعبير. ويتحول، مثل الذات عند لاكان، إلى عملية لا قرار لها:

" ما إن يزاح المؤلف ويحتجب حتى تصبح دعوى كشف أسرار النص عقيمة تماماً. فنسبة نص إلى مؤلف ما تعني فرض حد على ذلك النص وحصره في مدلول نهائي واحد تعني إغلاق الكتابة".

وبالتالي فإن مهمة النقد إذن هي تأسيس المسكوت عنه في النص (فراغات النص أو ما هو مكبوت فيه) وزخرفته بغية إنتاج معرفة واقعية بالتاريخ.

إنتاج المؤلف للنص:

النص لا يخلقه قصد ما. بل يتم إنتاجه تحت ظروف محددة. لقد اختفى المؤلف بوصفه العبقري الغامض. وحل محله عامل يحول المادة الخام المعطاة من خلال استخدام منهجي لوسائل الإنتاج المحددة. والنقد هو العلم الذي يقدم المعرفة بهذا النمط من الإنتاج.

فالنقد ينتج معرفة بالنص. إنه يبني موضوعه بناء وينتج العمل إنتاجاً. وبالنتيجة يفقد المؤلف كل سلطة له على النص:

"ليس العمل الذي كتبه المؤلف هو العمل الذي شرحه الناقد تماماً".

فالنقد عملية إنتاج المعنى بعمل قراءة للنص. وبما أن اللاشعور مبني بناء اللغة وهو منفصل عن الذاتية أو الذات الواعية التي يكونها ويتماهى بها نسق الاختلافات، الذي يشكل النظام الرمزي، يتم البحث في المكبوت والأحلام وزلات اللسان أيضاً، إضافة إلى المعرفة بطبيعة الخيال وبالتالي الذات المنشطرة والمتناقضة.

والقصة التي تقدم ذاتها كخيال تعطي للقارئ القادر على تحليلها معرفة ما وإن تكن مستبدلة بقوانين تركيبها الخاص وقوانين القارئ المتناقضة معاً.

وللحكاية الخيالية حسنة إيضاح ضرورة الرمزية بجلاء خالص إلى حد أننا قد نعتقد أن قصورها اعتباطي.

أخيراً لا يمكن عزل النقد عن بقية حقول المعرفة. وتتطلب منا الممارسة النقدية الجديدة أن نتعامل مع مفاهيم عن الأيديولوجيا والذاتية مستمدة من حقول لا علاقة لها بنظرية النقد الأدبي وممارسته مفهوماً على أنه مكتف ذاتياً. فلم تعد توجد حدود تقليدية قائمة في اللغة والأيديولوجيا برغم أنه ليس من الواضح كيف يمكن التأمل في المشهد التحذيري لعالم لا توجد فيه انقسامات نهائية ومتفق عليها. إذ لا توجد معان أخيرة حاسمة ولا مدلولات متعالية.

وكون الممارسة النقدية الجديدة لا تشكل نسقاً مغلقاً ومحكماً هو منبع حيويتها والدليل عليها. فأشكال الفهم الجديدة يجب أن تنتج ممارسة نقدية جديدة تواكب أشكال الفهم تلك دون أن نتخلّص من المصاعب التي ينطوي عليها بالضرورة تطور نمط الإنتاج الجديد.

أيمن الحسن- سورية

□□□

فضاء السجن

عندما تم اكتشاف النفط، ظهرت الحاجة إلى مدن كبيرة، فقامت مدن لا إنسانية، من حيث حجومها، ومن حيث طبيعة بنائها، ونوع العلاقات السائدة بين السكان المقيمين فيها. لم تقم المدن تلبية لمتطلبات الحياة ولدواعي الاستمرار، بل تلبية لحاجة الصناعة النفطية، أي لخدمة مرحلة مؤقتة، فالمدن كما هو معروف نتاج تراكم حضاري، ولد قيماً وأفكاراً وطرائق في التعامل مع الطبيعة، بما في ذلك نمط البناء وفن العمارة وحجم المدن وعلاقتها بالمدن الأخرى.

وكان من نتائج ذلك الوضع بروز ظاهرة خطيرة، هي ظاهرة القمع بعد أن انقسم المجتمع إلى أغنياء وفقراء، ساد الغلاء وعم الفقر والظلم، ثم جاء الجوع. كان بإمكان النفط أن يكون عامل بناء وتطور ولو تم التعامل معه بطريقة صحيحة، إلا أن الطريقة التي تم التعامل بها مع هذه المادة، حولها من مادة محايدة إلى مادة سلبية ومعوقة، وإلى أداة للاضطهاد والقمع، فبرزت تشوهات عميقة في البنى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية، أدت إلى هيمنة العوامل والصيغ المختلفة، ومن أبرز التشوهات التي رافقت الحقبة النفطية اتساع ظاهرة القمع وتطور أساليبه، وامتداده إلى جميع مناحي الحياة.

لقد كان من أبرز تجليات القمع تغييب الآخر مادياً أو معنوياً، من خلال الاغتيال أو تكميم فمه، وأيضاً من خلال حصاره مادياً ونفسياً، بسجنه وقطع موارد رزقه. وبما أن السجن هو أبرز معلم من المعالم الدالة على وجود ظاهرة القمع، فقد تناول عبد الرحمن منيف ظاهرة السجن. المنتشرة في الوطن العربي بشكل أخطبوطي. في العديد من رواياته منها رواية "شرق المتوسط"، ورواية "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى"، بالإضافة إلى روايات أخرى تبرز الأثر النفسي الحاد الذي خلفه السجن في الإنسان، جعله غير قادر على تجاوز عطبه، فكان السجن عار الشرق.

ينتشر فضاء السجن في رواية "شرق المتوسط" بشكل أخطبوطي ويستغرق جميع الأمكنة، ويقدم الكاتب صورة درامية لمنطقة الشرق المتميزة بكثرة سجونها وامتدادها عبر شواطئ شرق المتوسط إلى أعماق الصحراء.

ويعد فضاء السجن أبرز الأمكنة حضوراً في نصوص عبد الرحمن منيف الحكائية، إذ لا يكاد يخلو نص واحد من الإشارة إليه، وهذا يدل على وضع غير طبيعي يعيشه المجتمع، حالة من الرعب والخوف بسبب اختلال العلاقة بين الحاكم والمواطن.

تشير الرواية منذ البداية إلى أنه شرق المتوسط، وتحاول كشف معالم هذا الفضاء ومميزاته من خلال معاناة شخصية "رجب اسماعيل" المسجون بسبب أفكاره السياسية. وما يميز منطقة شرق المتوسط هو السجون الكثيرة المنتشرة انتشار الوباء، ويحضر الفضاء. السجن. في الرواية من خلال تداعيات رجب اسماعيل وهو يرحل على ظهر الباخرة أشيلوس إلى باريس طلباً للعلاج.

يتراءى لرجب اسماعيل. وهو يسافر على ظهر أشيلوس. ذلك الفضاء اللعين وتلك الأيام الحزينة، وأحياناً تظهر له الباخرة وكأنها هو في سلبيته وسقوطه وفقدانه لحريته.

وينفتح باب السجن على مصراعيه، فيرتد رجب اسماعيل إلى تلك الدهاليز اللعينة "أتذكر أني رأيت الباب يفتح ثم رأيت بقعة الدم التي غطت مساحة واسعة من أرض القبو، لا أعرف كيف نزلت الدرجات العشر، حصل ذلك في لمح البصر، ضربني حاتم على وجهي بظهر يده، وفي اللحظة الثانية أحسست رجلاً تضربني على ظهري..."(1).

يصور رجب اسماعيل عالم السجن السفلي الذي يتميز بالضيق والرائحة الكريهة وبالظلام، ويقترن القبو دوماً بالموت والضعف والتلاشي والضيق: "كان القبو صغيراً لدرجة أن ثلاثة أشخاص لا يمكن أن يناموا فيه، أما الجدران والسقف فقد كانت متقاربة لزجة، النافذة الصغيرة التي تشبه ثقباً كانت تستقبل ضوءاً باهتاً...".(2).

يبدأ التعذيب في هذا العالم السفلي، ويستخدم الجلاد شتى أنواع التعذيب: "أوقعني خرطوم الماء المندفع من أعلى، وخلال

فترة قصيرة كنت أعوم في بركة من المياه، وذهبت كلماتي التي حاولت أن تكون قاسية في جوف المياه المتدفقة، حتى إذا تعبت قال: "هذه المرة ماء، إذا سمعت صوتك مرة أخرى أغرقتك في البول"(3). كما يلجأ الجلاد إلى منع السجين من النوم حتى لا يسترجع قواه، ويصبح قابلاً للسقوط والاعتراف.

وإذا كانت فكرة الموت قد طغت على رجب اسماعيل في الأيام الأولى، فإن قوة إرادته وحرص أمه على عدم سقوطه، قوى في داخله إرادة الصمود، فبدأ يتأقلم مع السجن، خاصة عندما سيطر على خوفه، وتسلح بالشجاعة والتحدي، كان سلاحه جسده ثم صمته. وهكذا، بدأ رجب اسماعيل يتجاوز حدود الضعف ليكتسب الصلابة والقوة.

وتتداخل صورة السجن مع صورة أشيلوس تداخلاً عجيباً، ويرى رجب في الباخرة صورته، فيحذرها من العودة إلى الشاطئ الشرقي: "احذري يا أشيلوس، إن عدت يوماً للشاطئ الشرقي، سيجدون لك سرداباً أصغر من القبو، وهناك يجب أن تقاومي الجنون والوحدة، لقد جنت المخلوقات هناك..."(4).

كان الحلم الذي نام طويلاً مع رجب وهو في السجن أن يسافر إلى الخارج بحثاً عن الخلاص والحرية، ولكن هذا الحلم بدأ يتلاشى مثل الضباب وهو يطأ أرض باريس، فلم يستطع أن يتحرر من سجنه، وأسقط ثانية معاناته على مدينة باريس، فغدت بدورها سجناً، وتراءى له العالم بأكمله ليس أكثر من سجن كبير، فكان يتعجب من الناس الذين يضحكون ويغنون ويستغلون متاع الدنيا، ويتراءى له من باريس فضاء السجن في شرق المتوسط، فيتساءل: "هل يعرف هؤلاء الناس معنى أن يكون الإنسان سجيناً، ليس سجيناً فقط، وإنما سجين في تلك السراديب المظلمة الباردة المليئة بالحشرات، وفي فترات الراحة، يتلقى الصفعات ويجلد مثلما تجلد الثيران النابية"(5). وهكذا، ينتقل بطل الشرق المتوسط بسجنه وهزيمته إلى مكان آخر.

أصبح السجن بالنسبة إلى رجب حالة لا تغادره، مثل العلامة الفارقة، أصبح يجري في دمه مثل الروماتيزم. وفي باريس، تحول رجب اسماعيل إلى جيفة ساقطة لا تستحق الحياة، فباريس لم تخلق له، وهو لا يستحق أن يعيش هناك، لقد وصل إلى نهاية الطريق، وأحس أن الخلاص قد استحال إلى وهم، وبالرغم من ذلك عاد إلى الوطن . السجن، اقتناعاً منه أن الهروب لا ينفع، وأن النضال يجب أن يعم أكثر وينتشر ولو كان الثمن التصفية الجسدية.

سافر رجب من أجل الكلمة، ركب البحر الصاخب في الشتاء الحزين، سافر من أجل أن يقول الكلمات التي حلم بها طوال خمس سنين، ولكن وبعد أن حبس نفسه طول الليل والنهار في الغرفة المستطيلة الكئيبة في فندق الألزاس، وبعد أن جرب الانتحار، وجد أن الكلمات التي دوت في رأسه أيام السجن كأنها الحراب، وجدها تتحول إلى أصداف فارغة لا تعني شيئاً، فقرر أن يعود ويغسل عار السقوط، وأشيلوس التي أنقذته من حصار السجن . الوطن . لم تنقذه من سجنه، وهاهي الآن تعود إلى وطنه ليغسل العار قبل أن ينتهي، إنها تطهره وتعيده إلى نفسه، إلى قضيته "إذا أعود.. في الحادية عشر تقلع الباخرة؟... أشيلوس مرة أخرى، الصدفة؟ الرغبة المبهمة؟... الشعور بالألفة الحادقة، شيء ما يدفعني لأن أؤجل السفر خمسة أيام من أجل أن أعود إلى أشيلوس، لن أشتمها، لن أقول عنها يا أشيلوس الزانية.... فعلى ظهرها لم يمت أحد"(6).

ونصل في نهاية دراستنا للفضاء في الرواية إلى القول إن الأماكن الأساسية في الرواية تكاد تفقد مكانيتها أي مواقعها المادية لتصبح قيماً ودلالات. فهناك السجن حيث القمع والتعذيب، وهناك البيت حيث فقد رجب الأم والخطيبة، وحيث الموقع العائلي الذي يسوده القلق وفقدان الأمن والتهديد الدائم بخطر الاعتداء والاعتقال، وهناك السفينة أشيلوس وهي سفينة الحرية، وهناك فرنسا بلد الحرية والديمقراطية. وبين هذه الأماكن رحلة ورحلة مضادة وإن كادتا تتلاقيان في دلالة واحدة، فهي رحلة من السجن إلى البيت إلى السفينة إلى فرنسا وهي رحلة الحرية، ثم هي رحلة من فرنسا إلى البيت إلى السجن والتعذيب فالموت ولكنها رحلة حرية كذلك بمعنى من المعاني؛ لأنها رحلة تحرر وتطهر من الإحساس بخطيئة الاعتراف والسقوط.

ويتجذر السجن كفضاء مركزي أكثر في الشرق، الذي يتحول إلى مقبرة ملأى بالضحايا وبقايا البشر، فالشرقيون فيه "جراء تعوي في السراديب أو تموت في المزابل"(7).

وبعد مضي عشرين سنة على رواية شرق المتوسط، التي تصور عار الشرق، ممثلاً في كثرة السجون، يعود "منيف" مجدداً في رواية "الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" إلى الإبحار في دهاليز السجون العربية، وتصوير ما يلاقيه السجين من شتى أنواع التعذيب داخل الأقبية والسراديب، يعود مجدداً إلى معالجة الموضوع نفسه في رواية ثانية تحمل تقريباً العنوان نفسه،

مع فارق في الزمن. لقد تصدى لظاهرة السجن باعتبارها أبرز الظواهر التي تدل على وجود القمع وتعدد أساليبه.

برر عبد الرحمن منيف العودة ثانية إلى موضوع السجن لاعتقاده أن حجم القمع الذي نعاني منه الآن لا يقاس بما كان سابقاً، فقد زاد القمع واتسع إلى درجة لا تصدق، ولا يقتصر ذلك على عدد السجون أو عدد السجناء، بل تعداهما حتى أصبح كل إنسان سجيناً أو مرشحاً للسجن، ولذلك راح الكاتب يواجه هذه المشكلة في محاولة لقراءتها مجدداً بطريقة أعمق.

يميل الراوي إلى تقديم فضاء سجن موران دفعة واحدة وبكثير من التفاصيل، تقديم يشير إلى تجذره وامتداده في التاريخ، كما أن ارتفاع موقعه قياساً إلى الأماكن التي تحيط به يبرز دوره الوظيفي في السيطرة وزرع الرعب والخوف، "في القسم الشمالي الغربي من موران، على طريق العوالي، مكان محظور على الناس الاقتراب منه، إذ تحيط به أسلاك شائكة ثم أسوار عالية، إضافة إلى نقاط للحراسة تمنع الوقوف أو المرور".(8).

وبعد تحديد موقع السجن الجغرافي، ينتقل الراوي إلى الحديث عن تاريخه: "كان هذا المكان ذات يوم سرداباً، أو بئراً، ويؤكد المتحذلقون من مزوري التاريخ أن أولاد يعقوب اختاروه ليلقوا فيه أخاهم الصغير يوسف، المدلل من أبيه، لكي يتخلصوا منه نهائياً، وبمرور الأيام وبعد أن أنقذ الصغير وكبر أصبح نبياً مشهوراً، وتحول الجب إلى سجن لا نهاية له، إذ كان يسجن فيه العصاة الذين يقطعون الطريق، ثم بدأ يسجن فيها الذين خانوا العهد وأيضاً كل من له رأي يخالف السلطان"(9).

فالربط بين البعدين الجغرافي والتاريخي لفضاء السجن يبرز بجلاء تاريخ القهر وتجذره في هذه المنطقة منذ عهود سحيقة، وبدأت الهيمنة الأجنبية على المنطقة . بعد اكتشاف النفط . وتحالفها مع الأمراء، "لما تسلمت المخابرات المكان، كان السلطان الأول قد مات وعزل ابنه وجاء السلطان الجديد، وكانت موران قد كبرت واتسعت عشرات المرات، وكانت المخابرات قد قدمت مئات المذكرات أن المكان قد ضاق... في هذه الفترة كما في فترات سابقة أيضاً، اضطر المسؤولون عن سجن العبيد إلى حفر أنفاق إضافية، وإلى وضع بوابات حديدية، وإلى توسيع المكان من جميع الجهات....".(10).

ارتبط سجن العبيد بالقتل تاريخياً، ففيه تستنطق السلطات المارقين وتحدد لهم آجالهم، فيقتل من يرى من الضروري قتله ويترك الآخرون لكي يقتلهم السجن، فمنهم من يموت كمداً، أو بالسم الذي يوضع في الطعام. أما الذين قدر لهم أن يخرجوا من السجن فموتهم يكون بعد فترة قصيرة من خروجهم، رغم أن السلطان يزورهم في بيوتهم بعد خروجهم، هذا هو تاريخ سجن العبيد الذي يلخص تاريخ موران القديم والمعاصر.

ويمتد سجن العبيد امتداداً شاقولياً في مستوى الأرض إلى أعماقها، وهو امتداد تراتبي يبدأ بالمستوى الأول بالنزول تحت الأرض ثلاث درجات، أين يوجد الممر الذي يستقبل فيه السجين، وهذا الممر هو بداية الجحيم، وبعد التعذيب والتحقيق يوضع السجين في الزنزانة التي تمثل المستوى الثاني من الانحدار نحو الأسفل. يصف لنا طالع العريفي هذه الزنزانة بقوله:

"الزنزانة في سجن العبيد قبر: صغيرة، باردة، فارغة، أقرب إلى الظلمة، تنبعث منها رائحة الموت"(11).

فكل مواصفات هذه الزنزانة تعمل على تدمير السجين وإضعافه تمهيداً للاعتراف، ولا يسمع داخل هذه الزنزانة إلا الصراخ، كما أن أبوابها وهي تفتح أو حين تغلق تضفي على الجو حالة من الرهبة تشبه لحظة الاحتضار. لقد صمد "طالع العريفي" رغم العديد من الوسائل المستعملة (تعذيب امرأة عارية أمامه، اعتراف أحد السجناء الصوريين أمامه، وضع أحد رجال المخابرات معه في الزنزانة..)، ثم نقل إلى الأسفل أين توجد زنزانة الموت وهي أصعب من الزنزانات التي قبلها، قضى فيها سنة وثلاثة أشهر، لكنه احتملها وخرج، ويرتبط هذا الامتداد الشاقولي للسجن بالحالة النفسية للسجين، فكلما انحدر السجين أسفل كلما أحس بالضعف والتلاشي وعدم القدرة على الاحتمال، يرتبط الأسفل دوماً بالدونية والموت، عكس الأعلى الذي عادة ما يرتبط بالحياة والقوة.

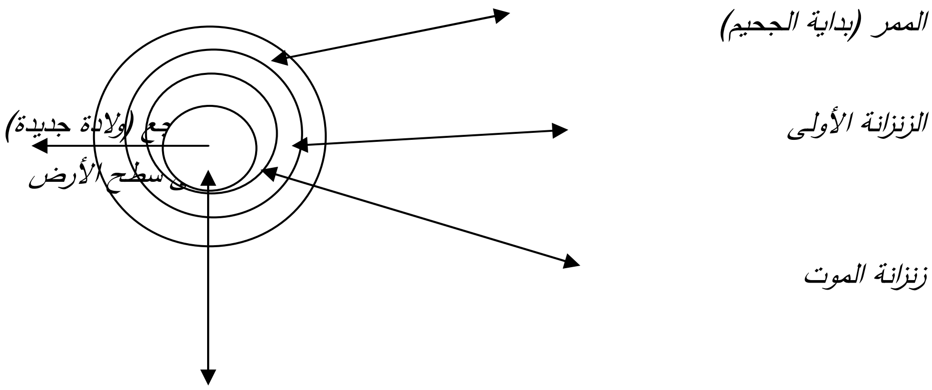
ويستمر تعذيب طالع العريفي جسدياً ونفسياً عبر هذا التوغل عمقاً تحت الأرض الذي يبرز تجذر السجن في تاريخ موران، فيؤخذ إلى السرداب، وهو أقصى الأمكنة على الإطلاق إذ يفقد السجين في هذا المكان صلته بزمن البشر وبزمن الكون، يصف طالع العريفي الممر المؤدي إلى السرداب: "أخذوني، سرنا في طريق طويل ثم نزلنا درجاً، كانت خطواتنا تدوي وكأننا ننزل إلى

بئر أو إلى باطن الأرض.. هذا هو السرداب إذن هكذا قلت لنفسي، دفعت إلى الداخل(...) كانت الخطوات العشر إلى السرداب أطول وأصعب رحلة في حياتي، كانت كمن يدوس جمراً أو زجاجاً مكسوراً، كمن يمشي على شفرات حادة غير منظمة".(12).

ويبرز الوصف التفصيلي للسرداب فظاعة ما يتعرض له السجين في باطن الأرض: "... رأيت كما يرى الحالم: غرفة واسعة، شديدة الإنارة، في جانب دكة عالية، يتوسط الغرفة طاولة بأرجل إسمنتية مثبتة بالأرض، وسطها ألواح خشبية غير منتظمة وغير مصقولة، وتتدلى منها حبال وسيور جلدية، في أرضية الغرفة مجموعة من الأحذية والقمصان والعصي والكابلات.. أما الجدران فقد كانت ملطخة بالدماء، دماء قديمة وأخرى لم تجف".(13).

لا أريد أن أتوقف مطولاً عند مجموعة هذه الأشياء المتناثرة في السرداب الواسع، فكلها تشير إلى تاريخ من التعذيب والآلام. إن ما يستوقف القارئ لوصف السرداب هو حالة الإنارة الشديدة والدائمة، وهذا في اعتقادي أقسى شكل من أشكال التعذيب، فعندما يكون الوقت كله مضيئاً، لا يعرف السجين ليله من نهاره إلا من خلال جهاز الساعة، الذي يصبح هو الآخر عاطلاً غير دال، ذلك أن حركة الساعة لا تقترن بفعل كوني ولا نفسي، إنها ملغية. وعندما يعيش السجين باستمرار تحت حالة واحدة من الضوء، يفقد التوازن الطبيعي الذي اعتاد عليه، عندئذٍ لا يسعى إلا طلباً لإعادة هذا التوازن، وهنا يبدأ ضغط الفضاء الخارجي. والإنسان إذا أخل بنظام حياته ولم يصبح موزعاً بين الضوء والظلمة أصبح كائناً مضطرباً وقلقاً وهشاً، ،قابلاً للانكسار والهزيمة.

وفي الأخير، نقدم هذا الرسم الذي يظهر تراتبية فضاء سجن العبيد بموران الذي يشير إلى تجذره في التاريخ القديم ويلخص تاريخ موران المعاصر، يبدأ من السطح الذي يمثل بداية الجحيم، ثم ينزل إلى الأسفل أين توجد الزنزانة الأولى، وإذا لم يعترف السجين يؤخذ إلى زنزانة الموت، التي تقع أسفل من الزنزانة الأولى، ثم إلى السرداب، وهو أسفل مكان في السجن:



الشكل (1)

السرداب

تدل تقنية العمق المكاني المتشعب التي استخدمت في النص على أن الفضاء . السجن متجذر في شرق المتوسط، ومؤثر في كل من له علاقة به، فالسجن هو ذاكرة المنطقة، كما يشير العمق . السرداب . إلى الأصل، فالأسفل هو السيد، وكلما امتد الفضاء نحو العمق، تجذر أكثر وازداد سيطرة ورهبة. ويشير الامتداد نحو الأعلى . كون السجن يقع في أعلى منطقة في موران . إلى التحكم والقوة. ومن خلال اتجاه الأعلى والأسفل، يكون الضغط على السطح أقوى والتأثير أبقى. لقد ركزنا إلى حد الآن على العمق المكاني لفضاء السجن، الذي يدل على تجذره في الشرق... فالشرقيون جراد يعوي في الأقبية المظلمة الضيقة فإن فضاء السجن يتجه كذلك نحو الأعلى الذي يوحي بالسيطرة والتحكم... تبرز هذه الخاصية المكانية خاصة في سجون عمورية المنتشرة أفقياً .

وكما وصف الراوي سجن العبيد على لسان "طالع العريفي" يصف على لسان "عادل الخالدي" سجن عمورية وصفاً دقيقاً ومفصلاً: "السجن المركزي في عمورية عالم من الصخب والعجب والجنون، وهو أشبه مايكون بمركب كولومبس أو سفينة نوح.. نماذج لشتى البشر والمخلوقات..."(14). يضم فضاء السجن المركزي في عمورية أصحاب كل الاختصاصات وكل المهن.

والسجن المركزي هو سجن العاصمة عمورية، وعمورية تاريخياً هي المدينة التي أنقذها المعتصم بالله عندما استنجدت به

امرأة، أما عمورية الحديثة فهي صورة للمدينة النفطية التي ظهرت فجأة في فضاء الصحراء العربية بعد اكتشاف البترول، فهي تنتظر من ينقذها قبل أن يعم الدمار.

وإذا كانت سجون موران تمتد شاقولياً، في إشارة إلى تجذر ظاهرة السجون في الوطن العربي، فإن سجون عمورية تمتد امتداداً أفقياً، من خلال انتشارها الواسع في كل مكان شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، وهكذا يتقاطع التاريخ مع الجغرافية ليصنعا مأساة الوطن العربي، التاريخ الذي يؤكد تجذر هذا السجن في البلاد العربية، فهو البداية والنهاية، بينما يشير البعد الجغرافي إلى انتشار السجون بشكل أخطبوطي في كل الاتجاهات.

يروي عادل الخالدي قصة تنقله بين سجون عمورية في رحلة تشبه رحلة الإنسان بين الميلاد والموت، بدءاً من سجنها المركزي إلى سجن الغفير إلى سجن القليعة إلى أعماق الصحراء، ثم العودة إلى السجن المركزي، الذي يقوم بدور ملك الموت، فمهما ابتعد الإنسان وأحس بحرية من نوع ما، يشده إليه ثانية: "هنا العاصمة، وهذا سجن العاصمة، الواحد لو راح لآخر الدنيا، لازم يرجع لهنا"(15).

تبدأ رحلة عادل الخالدي من السجن المركزي باتجاه سجن الغفير، والرحلة هنا إلى المكان ترتبط بالزمان، ويكون الارتباط مقصوداً ليزيد من عذاب السجين. يقع سجن الغفير في عمق الصحراء، ويرحل إليه المساجين صيفاً ليكون تأثيره أقوى وأبقى.

ومن الأساليب المميزة لهذا السجن، وضع المساجين داخل المحرقة والعزل الانفرادي داخل هذه العلب القاتلة. وهنا، تتحول أشعة الشمس إلى عدو يتربص بالمساجين، خاصة عندما يطلب منهم نزع الأحذية والتوجه إلى المحرقة. البعيدة نسبياً. وسط تلك الرمال الحارقة ومثلما يتفتت الزمن إلى ذرات لا نهاية لها، فقد بدت المسافة بين المساجين وتلك العلب غير قابلة للاجتياز ضمن أي مقياس؛ فاللهب الذي ينبع من الرمل يجعل السير شاقاً إلى درجة الاستحالة "كان اللهب فيضاناً بلا انتهاء، أسياخ نار تندفع بسرعة الطلقة، بدءاً من باطن القدم حتى قمة الرأس، كنا نصرخ كالقطط المجنونة، نقفز كالجراد، وكنا نرتمي على الأرض في محاولة الاستراحة أو لتوزيع الألم على مساحة أوسع لعله يكون محمولاً أكثر، لكن ما تكاد الأيدي أو الأجساد تلامس الرمل، تتبعها الشهقات، وكأن مسامير دقت فيها! .. كنا نركض فوق المسامير، فوق زجاج ملتهب، على أجفاننا إلى أن وصل كل واحد منا إلى علبته!..." .(16).

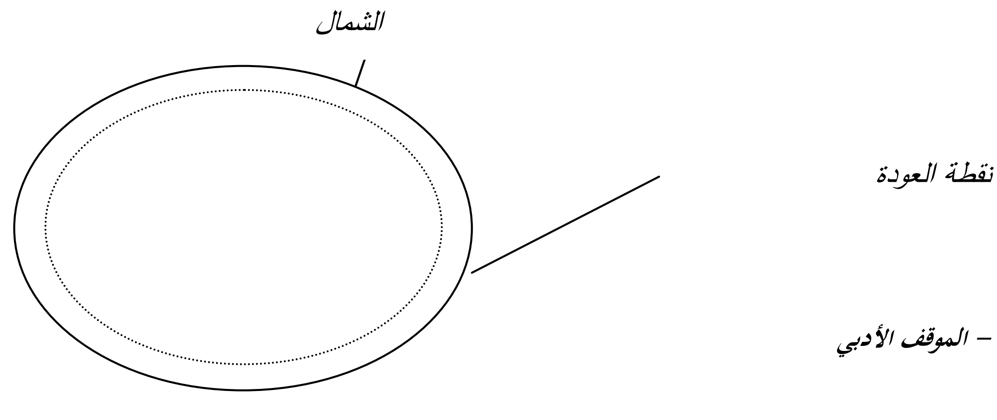
وداخل هذه العلب يكون الجحيم مزدوجاً، جحيم السماء (الشمس) وجحيم الأرض (العقارب): "... فوجئت بعدد من العقارب الموجودة داخل العلبة، كانت تتحرك تلك الحركة المجنونة؛ لأن أحداً أفسد عليها قيلولتها، ما أن رأيتها حتى شعرت أن كل ما فيّ من قوة أو قدرة على المقاومة ينهار ويتلاشى!... هل جاؤوا بها إلى هذا المكان لتنجز ما عجزوا عن إنجازه؟" .(17).

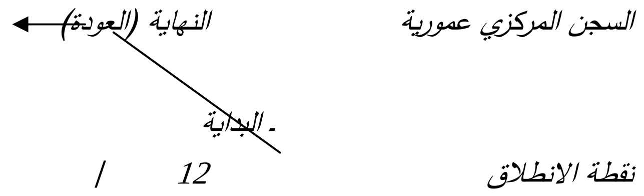
وإذا كان هذا هو حال السجين صيفاً في سجن الغفير، فإنه ينتقل مع دخوله الشتاء القارس إلى سجن القليعة، وهو أعلى مكان في عمورية بأكملها، يصف عادل الخالدي سجن القليعة بالتركيز أولاً على تاريخه ليؤكد تجذره في الذاكرة"يقع على قمة جبل من أعلى جبال السلسلة الشمالية لعمورية.. أما إذا جرى الحديث عن البرودة، فإن الكثيرين يقولون إن مياه الشلالات هنا تتجمد طوال شهور الشتاء وبعض شهور الربيع!" .(18).

وإذا كانت المحرقة الأسلوب المناسب في سجن الغفير الجنوبي صيفاً، فإن البرودة والجوع هما أخطر عدوين يواجه السجناء في سجن القليعة شمالاً "كان مليئاً برائحة الدواب والرطوبة، وفيه بقية تبن وأعلاف وكان مظلماً أيضاً... بعد ذلك، بدأنا نفكر ونواجه العدوين؛ البرد والجوع.."(19). أما طريقة القتل في هذا السجن العالي، فتتم بدفع السجين إلى وادي الموت السحيق، ومن المكان نفسه الذي كانت تلقى فيه القمامة.

سجن القليعة شمالاً (أعلى قمة في عمورية)

زمن الشتاء (البرد، الجوع، القتل).





سجن الغفير جنوباً (الصحراء).

الشكل (2).

سجن الغفير جنوباً (صحراء)

يلخص هذا الرسم رحلة عادل الخالدي مع السجون، فقد قضى السنوات العشر في سجون عمورية ولازمته مجموع الأمراض إلى آخر أيامه، لكن أخطر من كل هذه السجون المادية، أن تتحول روح عادل الخالدي وغيره من السجناء إلى سجن "وما الفرق من السجن المركزي والغفير والقليعة وعشرات السجون الأخرى إذا ظلت روحنا هي السجن".(20). فلم يتحرر السجناء بمجرد الخروج من السجون، بل دخلوا في سجون نفسية أقسى وأكثر تدميراً.

ويعبر هذا الانتشار الجغرافي للسجون شمالاً وجنوباً عن أن ظاهرة السجن لم تستثن بلداً واحداً من البلاد العربية، وبذلك أصبح فضاء السجن معلماً بارزاً تاريخياً وجغرافية.

ويتساءل عادل الخالدي في باريس أين ضاعت عمورية التي نحبها، عمورية الحمامة، ليالي القمر، أغاني الأعياد، عمورية المحبة والأيدي الدافئة والمسافرين العائدين، ويتأكد أن عمورية تلك انتهت إلى الأبد، وقامت أخرى مكانها، تحمل الاسم نفسه ولها الملامح نفسها لكن عمورية الجديدة تختلف عن التي كانت: البشر والحياة وحتى طعم المياه اختلف، لقد اتسعت وامتدت، امتلأت بالعمارات الكبيرة والشوارع الدوارة، "عمورية منطقة موبوءة، إنها خليط من الثقافات والحضارات، لم تستطع أو ربما لم يتح لها أن تجد شخصيتها وأن تكون هي: بنت المكان، والجذور والعصر، لكي تدب فيها الحياة، وإذا ظلت كذلك فإن الموت ما ينتظرها"(21). هذه النظرة جعلت عمورية مدينة مسبية يتعاقب عليها الأقوياء والماكرون.

كان عادل الخالدي . وهو في سجون عمورية . يحلم بزيارة باريس، كي يتعلم من بشر هذه المدينة، كيف يفكرون وكيف يتصرفون، ولماذا أصبحوا هكذا، ولماذا ظلت عمورية مدينة للصمت والموت والانتظار، واحترف ناسها الصبر وهجروا الحياة وامتلؤوا حنيناً إلى جنة السماء. الآن، لم يستطع عادل الخالدي المثقل بأحزانه وبسجون عمورية أن يتحرر من كابوس السجن، ولهذا أصبحا (عادل . السجن) عاشقين يستحيل الفراق بينهما يجوبان شوارع باريس والحي اللاتيني، وأصبح عادل في باريس أكثر ضياعاً: "الآن تبدو لي باريس مدينة مثل المدن باقي المدن، مغلقة، قاسية، ولا تخلو من سخرية مترفعة، صحيح أنها لا تمانع في استقبال الغرباء بمن فيهم المهزومين، ولكنها تفعل ذلك بعدم اهتمام"(22).

وعندما يقارن عادل بين باريس وعمورية، يدرك أن تحرير عمورية يتم على أرضها وليس بالضياع في شوارع باريس، فباريس مدينة للذين ولدوا فيها وتوارثوها، فهم الذين صنعوا كل شيء فيها، أما عمورية البعيدة الغارقة في أحزانها، فلا تفارق عادل: "آه، يا مدينتي، كما قسا عليك البشر وبشرك بشكل خاص، كانوا ينتقمون من أنفسهم وهم ينتقمون منك"(23). وهكذا تتسع الهوة بين باريس وعمورية، ومع اتساعها تتجذر مأساة عادل الخالدي، نتيجة القمع الذي غيّر لون الحياة وطعمها.

وفي رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"، تحول السجن إلى حالة نفسية حادة مرتبطة بالبطل، تماماً كالعلامة الفارقة، بل قد تحول الوطن بأكمله إلى سجن كبير، وبذلك يتجاوز السجن مظاهره المادية وأساليب التعذيب المادية ليصبح ظاهرة شاملة لكل مظاهر الحياة، فإذا ما نجا المواطن من السجن المادي وجد سجن المجتمع بانتظاره، وهذا ما كانت تخشاه شخصيات منيف الروائية، إذ تجد نفسها غير قادرة على التخلص من سجنها، حتى بعد أن تخرج منه، ويصبح السجن حالة نفسية، تعبث بمحدودية الفـــــــــــــــــــــــرد

وضعفه، وتحوله إلى حالة من الضياع والإحباط والهزيمة طوال حياته.

اقتصر وصف الفضاء في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" على عربة القطار أثناء رحلة تقوم بها الشخصية الرئيسية منصور عبد السلام، وتعبر فيها الحدود إلى الخارج، ومن خلال عربة القطار، تحضر بعض الأمكنة الأخرى عبر تداعيات الشخصية وارتدادها إلى ماضيها.

جاء فضاء القطار نتاجاً لرؤية المبدع، إذ سمح بلقاء شخصية منصور عبد السلام وإلياس نخلة، وهما شخصيتان متباعدتان متنافرتان لا مجال للقائهما، يقدم هذا الفضاء الروائي. القطار. حلاً للمبدع، حين يريد الهروب أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول الفضاء إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله.

يتوحد الفضاء مع الزمان في هذه الرواية، فيتحولان إلى شيء واحد؛ فالحوادث كلها ستحضر في عربة القطار، ومع حلول الليل يطلق المؤلف تجريداته حتى النهاية، ليكون القطار في سيره هو الزمان وهو المكان في آن، ولا ينتقل المكان في القطار إلا مع الاسترجاع على لسان إلياس نخلة ومنصور عبد السلام.

وهذا القطار. الزمكان. يتحرك ليلاً على الرمال مثل حية سوداء ويسير ببطء وهو رمز مكثف لرحلة الإنسان العربي والوطن العربي عبر الضياع والمجهول:"هذا القطار الذي يشبه المقبرة يمتلئ بالعشرات، في كل عربة عدد من الناس، لكل واحد من هؤلاء عينان وأذنان، لا يوجد بينهم واحد يمكن أن يستمع إلي؟ ينظر إلى عيني"(24). يتحول القطار إلى مكان تنتفي فيه الحرية، وهو صورة مصغرة للوطن العربي، إذ يتم استجواب الشخصيتين منصور عبد السلام وإلياس نخلة من قبل رجال الجمارك، وهنا يتحول فضاء عربة القطار إلى سجن.

ولعل أبرز مكان يستحضره منصور عبد السلام هو الجامعة. إذ كانت هي فضاء الحرية والحيوية والنشاط وبالتالي التغيير، فإنها في الوطن العربي تحولت إلى فضاء للموت، خاصة عندما بدأ منصور يحس بأنه مراقب من طرف أجهزة الأمن "لكن سور الجامعة أصبح أقسى عليّ من سور السجن، وأصبحت القاعات الكبيرة الباردة المليئة بالعيون مثل زنزانات لها رائحة المراحيض".(25).

وعندما تساوت الجامعة مع السجن، بدأ منصور عبد السلام يحس بالملل وأصبح يلقي المحاضرات وكأنها واجب ثقيل، أصبح يرفض الإجابة على أسئلة الطلبة، وأصبح يحس بشكل من أشكال الازدواجية في شخصيته "تحولت قاعة المحاضرات إلى سجن، سجن حقيقي، وتحولت كلماتي إلى قطع من الحديد الصدئ، ولم أعد أصدق أنها تصدر عني، كنت أميل بأذني لكي أسمعها فأنكرها، لم أكذب كثيراً لكن لم أعد أهتم بما يجب أن يقال".(26).

وعندما تحولت الجامعة . رمز الحرية . إلى سجن، وتحول القطار المتحرك ليصبح دالاً على صورة السجن عبر الزمن، ينزلق منصور عبد السلام تدريجياً إلى ذلك الفضاء اللعين السجن الذي حول حياته إلى جحيم لا يطاق يستحضره في كل مرة ويتجلى له في كل مظهر ويثير فيه ذكرى أليمة تزيد من كرهه للوطن، فيستحضر السجن وعذابه "كنا في السجن ثلاثون في غرفة لا تتسع لثلاثة، وكنا قد صنعنا بقايا أكياس الخيش مروحة وربطناها بحبل، وكنا نتناوب الحراسة، كل ساعة حارس، من أجل أن نتنفس ومن أجل أن نفسح مكاناً لإنسان ينام"(27). وماكان يزيد من عذاب منصور عبد السلام ذلك السؤال الذي يعجز عن الإجابة عنه، وظل يتردد دون انقطاع "لماذا نحن موجودون هنا؟... هل فعلنا شيئاً نستحق من أجله أن نسجن؟ أفكارنا..؟"(28).

لقد انتقل منصور عبد السلام بسجنه وهزيمته وخيبته خارج الوطن، إلا أنه ظل يفكر في الوطن ويبكيه "وبكيت، بكيت كل شيء؛ الوطن...، بكيت أيام السجن والجوع"(29). أصبح منصور في مكان فيه الأمل بتغير الشرق وإصلاحه، لأن الألواح التي يستخرجها مع رفاقه ستكشف الحقائق وتصحح التاريخ، فيقضي على الخونة في الوطن وتتغير حال الناس، ومع ذلك لا ينسى الوطن ولا يكف عن نعيه.

ولما تيقن منصور عبد السلام أن الخلاص من سجنه النفسي بات مستحيلاً، عاد إلى الوطن، فلا جدوى من الفرار وقد أصبح شبه إنسان، إلا أنه اقتنع كذلك بأن فعل التغيير يبدأ من الداخل، من حيث قتل "مرزوق"، لعله يتمكن من إزاحة هذا

الوشاح الأسود الذي يلبسه كل الناس، وينقذ الوطن الذي يفتك به الجوع والعذاب والقتل.

حاول منصور أن يهدم الجدار السميك، جدار الخيبة، وعندما عجز أطلق الرصاص على صورته في المرآة، وهي إشارة إلى أنه أطلق الرصاص على ذاته الساكنة الضعيفة، ويمثل هذا الفعل بداية التغيير، حتى وإن كان الثمن هو الجنون.

أسهم هذا الوضع في انتشار السجون في كل مكان وتطور أساليب التعذيب. فبعد أن كان مفضي الجدعان أول سجين في حران، أصبح كل المجتمع سجيناً أو مرشحاً للسجن فانتشر الخوف، وأصبح القمع معلماً أساسياً في الوطن. لقد ولدت سياسة النفط القمع وعددت أساليبه وأشكاله، وتجاوز السجن حدوده المادية ليكتسب أبعاداً نفسية خطيرة. لا تفارق السجين حتى بعد أن يغادر سجنه، وهذا الوضع غير الطبيعي أدى إلى خلق جيل مشوه بشكل من الأشكال وغير قادر على أن يحرر نفسه من حالة الخوف التي تكبله.

أقامت المدن النفطية السجن وطورت أساليبه إلى أن غدا ظاهرة خطيرة تعيق كل تطور، وتبقى هذه المدن القاسية بسجونها تصنع عار الشرق، ويبقى الشرقيون كالجراء تعوي في السراديب الكثيرة المنتشرة من شاطئ شرق المتوسط في أعماق الصحراء.

ليست سياسة القمع والسجن والاضطهاد التي يتعرض لها الإنسان العربي سوى محصلة سياسة النفط النهائية، التي تهيمن على منطقة شرق المتوسط، إن القمع الذي يلاحق منصور عبد السلام ورجب اسماعيل وعادل الخالدي وطالع العريفي وزكي فداوي.. هو أحد إفرازات هذه المدن المرعبة القاسية.

إن مفهوم الكاتب للشرق وللاستبداد الشرقي وحّد التاريخ والجغرافية، ليصبح الاستبداد صفة أزلية مقترنة بالشرق. فقد عرض الكاتب صورة قاتمة ومرعبة يلخصها "رجب إسماعيل" لامرأة فرنسية "الإنسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه... آه لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطئ المتوسط وحتى الصحراء البعيدة. ماذا ترين؟ بقايا بشر ولهاثاً وانتظاراً يائساً، وماذا أيضاً؟... وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس".(30).

يقابل هذا الفضاء المظلم الضيق فضاء الغرب الديمقراطي الحر، فالناس هناك يتكلمون بحرية، وينشئون الأحزاب والصحف.. إنه الفضاء النقيض لفضاء الشرق/السجن، لذلك يحذر رجب اسماعيل أهل الغرب من مجرد الاقتراب من ضفة المتوسط الشرقية، "... لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي لقضيتم حياتكم كلها في السجون... سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء.."(31). ويحذر السفينة أشيلوس، التي نقلته من السجن /الوطن إلى الغرب/ الحرية من أن تفكر بالرجوع إلى الشاطئ الشرقي،"...سيجدون لك سرداباً أصغر من القبر، وهناك يجب أن تقاومي الجنون والوحدة، لقد جنت المخلوقات هناك...".(32).

يقوم الشرق /السجن بتدمير جسد الإنسان داخل تلك الأقبية الضيقة، حيث يتحول التعذيب إلى "حفلة"، بينما يقوم الغرب بترميم جسد السجين العربي المدمر، فقد سافر رجب اسماعيل إلى الغرب للعلاج من داء السل الذي ينهش جسمه بسبب تلك السجون الضيقة الباردة، وسافر عادل الخالدي وطالع العريفي إلى براغ لترميم جسديهما بعد أن أوشكا على الموت في تلك السراديب المظلمة الممتدة من شاطئ البحر المتوسط إلى أعماق الصحراء. يقوم الغرب . إذن . كفضاء للحرية والديمقراطية والحياة الكريمة التي تحلم بها شخصيات منيف الروائية، بينما يحمل فضاء الشرق كل الصفات القبيحة، ولهذا يشرح منصور عبد السلام لصديقته البلجيكية ثنائية الشرق/السجن، والغرب/الحرية، بقوله:"كاترين، نحن عالمان التقيا بالصدفة... لا تتعبي كثيراً، ليس لأني لا أريدك، ولكن لأن لقاء مثل هذا الذي تحلمين به سيكون قصيراً وفاجعاً... نحن كما قلت عالمان، عالمان...".(33).

وحتى عندما تهرب شخصيات منيف الروائية إلى الغرب/الخلاص، فإن الشرق/السجن يلاحقها، ويحول دون إحساسها بالحرية، كما أن إيمان هذه الشخصيات بالغرب الذي يقوم نقيض الشرق يجعلها تقتنع بأن الغرب خلق لأهله ليعيشوا فيه بحرية وأمان، وعلى الشرق أن يحرر نفسه، ويهدم أسوار السجون، ولا تدمر هذه الأسوار إلا عندما تدمر أسوار الخوف الذي نما في داخلنا، ذات يوم، ولم يعد بذرة صغيرة، أصبح شبحاً يلاحقنا في كل وقت، وعلى أهل الشرق أن ينزعوا أشواكهم بأيديهم، وألا ينتظروا من الآخر أن ينزعها عنهم، ولذلك آثرت شخصيات منيف العودة إلى الوطن/السجن، رغم إدراكها الثمن الذي ستدفعه. عاد رجب اسماعيل ليطهر نفسه من الخطيئة، ولإيمانه بأن النضال يجب أن يستمر من الداخل فقتل، وعاد منصور عبد السلام إلى المكان الذي حوصر فيه وشرد وسجن، فكان الجنون شكلاً من أشكال مواجهة العالم. ومات طالع العريفي في مستشفى براغ عندما أدرك أنها باعت نضالهم مقابل مصلحتها الخاصة، وبقي عادل الخالدي يعرض أحزانه في شوارع باريس، ويتساءل أين

ضاعت عمورية، عمورية الحب والحنان، ويدرك أن عمورية تلك قد انتهت إلى الأبد، وقامت أخرى مكانها، قاسية، ومرعبة، وضيقة، ولم يجد سوى السجن رفيقاً له، بينما دفعت الهزيمة التي تنخر جسم زكي فداوي إلى المستنقعات، الفضاء المعادل للسجن، الذي يفيض بدلالات سلبية قاتلة.

وعلى العموم، تميّز الفضاء الروائي في معظم روايات عبد الرحمن منيف بالتغّير والقلق والهشاشة (وادي العيون، وحران، وموران، والطيبة، والمستنقعات، والقطار، والسفينة، والجسر)، ولذلك تميزت علاقته بالشخصيات الروائية بالعدائية والقسوة. وفي مقابل الفضاء المتغير، يقوم فضاء السجن الثابت المغلق، وينتشر بشكل أخطبوطي في جميع نصوص منيف الحكائية، فهو الأصل والجذر، وهو البداية والنهاية، وهو التاريخ والجغرافيا، وهو عار الشرق الأزلي.

الهوامش:

1 . عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص .85
2 . المصدر نفسه، ص.85
3 . المصدر نفسه، ص.86
4 . المصدر نفسه، ص.96
5 . المصدر نفسه، ص.151
6 . المصدر نفسه، ص.167
7 . المصدر نفسه، ص.136
8 . عبد الرحمن منيف، الآن هنا... أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص .193
9 . المصدر نفسه، ص.193
10 . المصدر نفسه، ص.196
11 . المصدر نفسه، ص.209
12 . المصدر نفسه، ص.226
13 . المصدر نفسه، ص.212
14 . المصدر نفسه، ص.316
15 . المصدر نفسه، ص.478
16 . المصدر نفسه، ص.369
17 . المصدر نفسه، ص.370
18 . المصدر نفسه، ص400 . .401
19 . المصدر نفسه، ص397 . .398
20 . المصدر نفسه، ص.474
21 . المصدر نفسه، ص.354
22 . المصدر نفسه، ص303.
23 . المصدر نفسه، ص306 .
24 . عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص .227
25 . المصدر نفسه، ص.306
26 . المصدر نفسه، ص.310
27 . المصدر نفسه، ص.213

28 . المصدر نفسه، ص.213
29 . المصدر نفسه، ص.341
30 . عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 146 . 147.
31 . المصدر نفسه، ص.155
32 . المصدر نفسه، ص.96
33 . عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 246

من إعداد : الدكتور صالح ولعة- الجزائر

□□□

السيرة الذاتية

المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الأجناس

أ . السيرة الذاتية: لغةً واصطلاحاً:

في البدء وقبل الوقوف على تعريف للسيرة الذاتية بوصفها نوعاً أدبياً، وما يحمله هذا التعريف من إشكالية اصطلاحية، لحداثتها مقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى، لا بد لنا من الوقوف عند لفظة (السيرة) لتوضيح دلالتها اللغوية والاصطلاحية، والفرق بينها وبين لفظة الترجمة وأيهما أسبق في الاستعمال؟

السيرة: السنة أو الطريقة، ويقال سار بهم سيرة حسنة، والسيرة: الهيئة، وفي التنزيل العزيز قال سبحانه وتعالى: ﴿قال خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الأولى﴾ (1) أي سنتها وهيأتها، وسير سيرةً: حدّث أحاديث الأوائل، وسار الكلام في الناس: شاع وعم، ويقال هذا مثل سائر (2). والسيرة هي: "الحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره غريزياً أو مكتسباً"(3). أما لفظة (الترجمة) فهي تعني في أصلها اللغوي نقل الكلام من لغة إلى أخرى أو تفسيره(4).

***والسيرة اصطلاحاً تعني:** "فن ترجمة الحياة لشخص ما" (5). ويذكر حسين نصار أن لفظة القصة في القرآن الكريم لم ترد إلا حديثاً عن حوادث حقيقية وأشخاص حقيقيين مع تلاشي عنصر الخيال(6). وهذا يعني أنها تشترك مع أدب السيرة وبالذات مع السيرة الغيرية لأن الذي يروي الأحداث في الاثنين هو راو خارج النص، كما أن النوعين يتميزان بمحدودية الخيال، وحقيقية الحدث والشخصيات وقد ارتبط مصطلح السيرة في بدايته بحياة الرسول ﷺ ويكاد "يجمع الدارسون للسيرة النبوية قدامى كانوا أم محدثين على أن السيرة التي انطلقت أساساً من رواية الحديث كانت تعني في البداية تاريخ الرسول العسكري والغزوات التي قام بها لنشر دعوته"(7). ثم أطلق المصطلح بعد ذلك على حياة الرسول بصورة عامة ليشمل أفعال الرسول الكريم ﷺ وأقواله كلها ثم انتقل إلى المدلول العام ليشمل سيرة غيره من الرجال، ويذكر أن أول استعمال لهذه اللفظة في غير سيرة الرسول كان لعونة الكلبي (ت 147هـ) التي أطلقها على سيرة معاوية وبني أمية وبعدما يقرب من قرنين من الزمان . أي في أواخر القرن الثالث للهجرة وبداية القرن الرابع للهجرة .كتب ابن الداية (ت 334هـ) سيرة أحمد بن طولون" (8).*

ويرى محمد المختار العبيدي أن ارتباط السيرة بالمغازي يعود إلى "سبب عسكري بحت هو (خسارة)(9) الرسول ﷺ في غزوة أحد (15 هـ = 625م). وأن كلف مسلمي القرنين الأول والثاني برواية المغازي ثم بتدوينها ناتج في نظرنا عن هذه (الخسارة) في واقعة أحد لا عن انتصار الرسول في بدر أو حنين أو في الخندق أو في بني المصطلق"(10).

لقد تأخر استعمال لفظة الترجمة من حيث مدلولها في تتبع تاريخ حياة شخص من الأشخاص مقارنة بلفظة السيرة "فهي كلمة دخلت إلى العربية من اللغة الآرامية، ولم يكن الاصطلاح جرى على استعمالها، فيما يبدو إلا في أوائل القرن السابع عشر"(11) على يد ياقوت الحموي إذ استخدمها في معجمه بمعنى حياة شخص(12).

وممن ذكر لفظة الترجمة أيضاً ابن المعتز (ت 296هـ) إذ قال: "فكانت أول ترجمة ابن نجيم بشار بن برد وماله في الأشعار والآثار"(13).

ولقد حاول عدد من الدارسين تتبع الفرق بين لفظتي السيرة والترجمة ومنهم يحيى إبراهيم عبد الدايم الذي وجد أن اللفظتين كانتا تدوران حول تاريخ حياة الفرد ثم جرى استعمال مصطلح (الترجمة) لتدل على تاريخ الحياة الموجز للفرد، في حين جرى استعمال مصطلح (السيرة) لتدل على التاريخ المسهب للحياة. وإن الاصطلاح الحديث لا يفرق بينهما، بل يستخدم إحداهما مرادفاً للآخر (14). وممن ذهب إلى هذا الرأي أيضاً علي جواد الطاهر الذي وجد أن تقابل استعمال اللفظيين استعملا على مر الزمن (15). إلا أن هشام محمد عبد الله لا يتفق مع هذا الرأي، ويرى أن هناك فروقاً عديدة بين اللفظتين الأول: أن الترجمة تدل على تاريخ الحياة الموجز، وإن السيرة تدل على تاريخ الحياة المسهب كما بينه يحيى إبراهيم عبد الدايم نفسه عند السابقين، الثانية: إن السيرة تكتب بعد الانتشار والذيوع لصاحبها وليس قبل ذلك، ويؤكد ورود لفظه السيرة في المعاجم العربية بهذا المدلول: سار الشيء وسرته فعمّ، وسار الكلام والمثل في الناس شاع(16). أما لفظة (الترجمة) فأنها توحي بالسكونية والثبات ويؤكد هذا المعنى أن لفظة (الترجمة) في المعاجم تدل على الإبانة والإيضاح(17). والثالثة: إن الغاية من كتابة السيرة هي (الحديث عن نموذج يقتدى به، والسير على نهجه، ولفظة (السيرة) تحمل هذا المعنى بتناولها تاريخ حياة الفرد، ... أما الترجمة فإنها لا تكشف من خلال القدر اليسير الذي يعطيه لحياة الفرد عن هذا النموذج الذي ينصب في الواقع، لأن ما يترجم عن هذا الفرد أو ذاك لا يعين على رسم صورة واضحة المعالم متنوعة التجارب لأداء هذه الوظيفة كما في السيرة"(18).

السيرة الذاتية: "هي سيرة شخص يرويها بنفسه"(19) ولكن هذا التعريف لا يعطي السيرة الذاتية خصوصيتها وسماتها وقواعد كتابتها. وظل النقاد لفترة طويلة لا يجازفون في تقديم تعريف لها خشية أن يقعد هذا التعريف عن الإحاطة بجميع هذه النصوص المنتمية لها.

إذ من الصعب إيجاد تعريف جامع لهذا النوع نظراً لما يثيره من إشكالات عديدة منها ما يتعلق بطبيعة العلاقة أو الصلة بينها وبين المناهج النقدية، كالمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، فأصحاب المنهج التاريخي عدوا السيرة الذاتية ظاهرة حضارية تنشأ وتتطور في ظروف معقدة وضمن سياق اجتماعي ثقافي ذي طابع محدد. أما أصحاب المنهج النفسي فقد ربطوا السيرة الذاتية بطبيعة الشخصية التي تؤلفها وركزوا على مشاكل نفسية أخرى كقوة الذاكرة أو ضعفها مما أبعدها عن جوهرها الأدبي والفكري(20).

ومن هذه الإشكالات أيضاً ما يتعلق بعلاقة هذا النوع مع غيره من الأنواع الأدبية ذات العائلة الأجناسية الواحدة، كالمذكرات، واليوميات، والرواية السيرية... الخ. إذ تتشابه هذه الأنواع في بعض سماتها وتتداخل، الأمر الذي جعل التفريق بين نوع وآخر صعباً نوعاً ما.

ومنها ما يتعلق بطبيعة مضمون السيرة الذاتية الذي يمكن له أن يستوعبه بأن تمتلك من التنوع والاختلاف ما يجعل من السذاجة القول مثلاً بأن الموضوع السيرة الذاتية هو التاريخ الاجتماعي أو السياسي بل ربما أمكن القول بأن السيرة الذاتية من أشد الأنواع الأدبية انفتاحاً على المضامين المتشابهة(21).

ويعزو جورج ماي إشكالية التعريف إلى حداثة هذا النوع الأدبي لذلك أحجم هو نفسه عن وضع تعريف لها واقترح تتبع ما في السيرة الذاتية من ثوابت وتعقب متحولاتها والنزعات الموجودة فيها ثم إحصائها لبلوغ التعريف المرجو(22). وقد دعا إلى "التمسك بالإرشادات الآتية التي يصوغها في معالم سبعة:

1 . سيرة ذاتية يميل صاحبها إلى كتابتها في سن النضج.

2 . مادة الوقائع تكون معروفة نسبياً لكل الناس.

3 . عادةً تنصاع السيرة الذاتية لدوافع خالصة إلى حد ما، شعورية إلى حد ما.

4 . تسلط فكرة مرور الزمن.

5 . الحاجة إلى معرفة "الشخص" لنفسه بصورة أفضل.

6 . حاجته إلى أن يعرفه الناس بصورة أفضل.

7 . قدر معين من "الأنوية" "التركيز على الأنا" يؤدي دوراً حاسماً(23).

ولعل من أهم المحاولات النقدية في إيجاد تعريف جامع للسيرة الذاتية محاولة الناقد الفرنسي لوجون (Lejeune) ويعد تعريفه من أكثر التعريفات دقة . بحسب رأي شكري المبخوت . إذ تعامل مع السيرة الذاتية من حيث هي نص أدبي حسب مستبعداً بذلك كل علاقة بين النص والمعطيات التي يمكن أن يحصل عليها من خارج النص عن حياة المؤلف، وجاعلاً هذا التعريف يتعلق بفترة محددة تبدأ من سنة 1770 وما كتب خلالها من سير ذاتية في الآداب الغربية(24). ومشيراً إلى أنه "لا يعدو أن يكون بالنسبة إليه نقطة انطلاق لبحث متعدد الوجوه مفتوح يهدف إلى الوضوح والصراحة من دون تبسيط مخل وليس هو عنده نقطة وصول"(25). ولقد كان لوجون مدركاً لطبيعة التناقض الواضح بين أسلوب التعريف وطبيعة الشيء الواجب تعريفه ومن أجل ذلك نجده يوضح حدود هذا التعريف في نقطتين رئيستين قبل تقديمه للتعريف "أ . كلما ازداد تحديد ودقة التعريف قلت فاعليته، وذلك لأن المجال الذي نحن بصدده ما زال مجالاً غير محدد، ولا توجد بالطبع ما يمكن أن تطلق عليه سيرة ذاتية نقية تنسجم تماماً مع تعريفنا.. ب . فضلاً عن (26) المعايير الموجودة في التعريف، نجد أنفسنا مطالبين بإضافة معايير نوعية أخرى، فللسؤال (ما هي السيرة الذاتية؟) يضاف أحياناً سؤال آخر (ما هي سمات السيرة الذاتية الجديدة؟) وبذلك نكون قد أضفنا مفهوماً جديداً ربما يكون مفهوماً شخصياً عما يجب أن تكون عليه السيرة الذاتية، وهذا الانتقال من الحكم على الواقع إلى الحكم على القيمة يبدو حتمياً في هذا المجال الذي تدخل فيه القيمة نفسها ضمن مقاييس التعريف، حيث إن ما يميز السيرة الذاتية هو التوصل إلى تقديم الشخص كقيمة"(27).

ويعرف لوجون السيرة الذاتية بأنها: "الرواية النثرية التي يروي فيها شخص ما قصة حياته بعد مضي فترة من الزمن، مسلطاً الضوء على حياته بخاصة على تاريخ تكوين شخصيته"(28).

ويستخلص من هذا التعريف المعايير الآتية:

1 . شكل الكلام (الصيغة اللغوية): أن تكون رواية أولاً ونثرية ثانياً.

2 . موضوع السيرة الذاتية: قصة حياة الكاتب وتاريخ شخصيته.

3 . موقف الكاتب:

أ . مطابقة شخصية الكاتب والراوي والشخصية الأساس في الرواية.

ب . النظرة الخلفية في الرواية أي التشبث بالمنظور الاستعادي للقصة(29).

وعدّ لوجون أن كل عمل أدبي يتماشى مع هذه الشروط الواردة في البنود السابقة (سيرة ذاتية) ويبطل هذا الانتماء في حالة فقدان شرط من هذه الشروط فليست السيرة الذاتية (عنده) لعبة ألغاز (30) وليس فيها درجات فأما أن تكون الكل أو لا شيء (31). إلا أن هذا التعريف لم يسلم من النقد إذ يرى محمد الباردي أن تعريف لوجون "حول دراسة الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي الاختلاف والتنوع والفرضيات الممكنة وتعوزها المرونة اللازمة التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه منظور غير قار"(32)، أما عمر الطالب فيرى أن العناصر الثلاثة التي يتكون منها التطابق في السيرة الذاتية (السارد، المؤلف، البطل) لا ينتمي جميعها إلى النص كما أشار إلى ذلك لوجون في تعريفه الآنف الذكر حينما أقصى كل علاقة بين النص والمعطيات التي يمكن الحصول عليها من خارج النص عن حياة المؤلف، فإذا كان العنصران (السارد والبطل) ينتميان للنص فإن العنصر الآخر المؤلف يعد عنصراً خارجياً، وإن كان لا ينفي فعله في الداخل وتوجيهه للكتابة الأدبية الحكائية فيه، فالتطابق عنده لا يقوم على عناصر بنيوية حسب، وإنما يتجاوزها إلى أخرى خارج نصية ويدخل المؤلف ضمن العناصر المصاحبة للنص والتي تعد بمثابة الديكور الخارجي له. والذي يظل فعله عند هامشه ولا يلج عالمه الداخلي على نحو مباشر، لذلك وجب البحث عن خيوط عملية يمكن خلالها تجاوز الحصار المنهجي الذي تعرضه ثنائية: (الخارج/الداخل) في النص(33).

ومهما يكن من مؤاخذات على تعريف لوجون إلا أننا نذهب إلى ما ذهب إليه شكري المبخوت من أنه "الشبكة التي وضعها . لوجون .لتسييج النص السير الذاتي تظل مهمة شريطة اعتبارها .كما أكد ذلك بنفسه .نقطة انطلاق للبحث وليس نقطة وصول"(34) لأن أي تعريف لهذا النوع الأدبي الذي يمكن أن يأتي ممتزجاً مع الأنواع الأدبية الأخرى (رواية، قصة، قصيدة...) لا يمكن أن يكون تعريفاً موضوعياً يستوفى كل أبعاد هذا النوع الأدبي، وهذا ما يفصح عنه لوجون أيضاً عندما أحس بالتناقض الذي زج نفسه فيه عندما أراد أن يقف عند الفروق النوعية بين السيرة الذاتية والشعر "أن السيرة الذاتية عبارة رواية نثرية ومن الطبيعي أن نعتبر هذا التحديد غير عادل، ونحن نعلم بالطبع صعوبة تعريف النثر والشعر من الناحية النظرية"(35) ولتوضيح هذا التعريف وتمييز السيرة الذاتية بوصفها نوعاً أدبياً مستقلاً له سماته وخصائصه التي تميزه من غيره من الأنواع الأدبية ذات العائلة الأجناسية الواحدة، نذهب إلى ما ذهب إليه لوجون في دراسته للأنواع الأدبية المقاربة للسيرة الذاتية في محاولة منه لتمييز السيرة الذاتية عن بقية هذه الأنواع.

ب . السيرة الذاتية والأنواع الأدبية المقاربة لها:

تعد السيرة الذاتية نوعاً أدبياً مستحدثاً مقارنة بالأنواع النثرية الأخرى من مثل الرواية، والمسرحية، وهي من أكثر الأمثلة وضوحاً للنقاش الدائر حول ضعف الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية (36) وأكثرها انسجاماً مع النظرية الحديثة للأجناس الأدبية التي تنظر إلى الجنس الأدبي نظرة وصفية لا تؤمن بنقاء النوع ولا بالقواعد والمعايير الأجناسية الصارمة. بل تؤكد على التداخل بينها، فصلة السيرة الذاتية بغيرها من أنواع السرد القصصي قوية ومتداخلة ولا سيما تلك الأنواع المقاربة لها، مثل المذكرات، والرواية، والرواية السيرية، واليوميات، والرحلات.. إذ "أن وحدة الراوي . الشخصية . المؤلف لا تحل من إشكالية السيرة الذاتية إلا جانباً يسيراً. فهذا المعيار يكاد يكون مشتركاً بينها وبين ألوان أخرى من الكتابة التي تتخذ من التجربة الشخصية مادة للحديث. ففي الصورة الشخصية (Autoportrait) أو اليوميات (Journal intime) أو المذكرات (Memoires) يتحد راوي النص بالمؤلف وبالشخص المتحدث عنه ويزداد الأمر تعقيداً إذا قارنا السيرة الذاتية بالرواية السير ذاتية (Roman Auto Biographique)(37). فلا فرق بين النوعين من حيث طرائق الكتابة إذا حللنا النصوص تحليلاً داخلياً. لذا يحتاج معيار التطابق إلى مستندات أخرى حتى يصبح معياراً ناجحاً في ضبط السيرة الذاتية"(38).

ويتضح لنا من كلام شكري المبخوت أن الرواية على نحو عام، ورواية السيرة الذاتية على نحو خاص من أن أكثر الأنواع صلة وتداخلاً مع السيرة الذاتية. وأن عملية الفصل بينه وبين الرواية ليست بالعملية السهلة، فالعلاقة بينهما وثيقة جداً ويصف بارت السيرة الذاتية بأنها "رواية لا تجرؤ على الإعلان عن نفسها"(39). وعلى الرغم من أن عبارة بارت تحيل إلى أخلاقية النوع السيري . بحسب رأي حاتم الصكر (40) . إلا أنها تؤكد من جانب آخر على العلاقة الوثيقة التي تربط السيرة الذاتية بالرواية.

ويرى لوجون أن السيرة الذاتية ما هي إلا حالة خاصة من الرواية وليست شيئاً غريباً عنها وأن أية محاولة لتوضيح الفروق بينهما بدقة أكثر من اللازم يوقعنا في خطأ حجب العلاقة الوثيقة بين النوعين أو يوقعنا في خطأ الأسطورة الساذجة المتعلقة بمفهوم الأمانة (41)، ويرى أن الفرق بين السيرة الذاتية والرواية يقتصر على عدد من السمات والخصائص الخارجية، أما على صعيد التحليل الداخلي للنص فليس ثمة فرق بينهما إذ أن "كل الوسائل التي تستخدمها السيرة الذاتية لإقناعنا بصدق الرواية يمكن للقصة أن تحاكيها بل إنها قد قلدتها بالفعل"(42). ويزداد هذا الأمر تعقيداً في الروايات التي تتخذ من التجارب الشخصية للكاتب مادة للرواية وهو ما يعرف برواية السيرة الذاتية.

ولتمييز السيرة الذاتية عن الأنواع الأدبية المقاربة لها على نحو عام وعن الرواية على نحو خاص عمد لوجون إلى وضع ميثاق خاص للنوعين كليهما يتم بموجبه تحديد نوعية النص، هل هي سيرة ذاتية أم رواية؟ فلكي نكون أمام نص سيرذاتي في رأي لوجون لا بد من أن يكون هناك تصريح من قبل المؤلف على أن النص هو سيرة ذاتية وليس نوعاً أدبياً آخر. وإذا خلا النص من مثل هذا التصريح، فلا يوجد ما يلزمنا بأن نكون ملكيين أكثر من صاحب الملك، ولسنا ملزمين بتتبع حقيقة شخصية ما من خلال كل أعماله الخيالية(43).

وفيما عدا ذلك لا يمكن أن نقف على فروق بين النوعين "من حيث طرائق الكتابة إذا حلّلنا النصوص تحليلاً داخلياً" (44). فكل الأدوات والتقنيات التي تستخدمها الرواية يمكن للسيرة الذاتية أن تستخدمها.

ومن الأنواع التي تشترك مع السيرة الذاتية في الكثير من الخصائص هي قصيدة السيرة الذاتية ولا سيما تلك التي تحمل تصريحاً من الكاتب بأن ما يكتبه إنما هو جزء من سيرته على نحو ما نجده في ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان

وحيداً) إذ يصرح في أحد مقابلاته الصحفية بأن ما يذكره في هذا الديوان "ليست شخصية حسب، بل تحمل تاريخاً عاماً" (45) فهي تلتقي مع السيرة الذاتية في عدة أمور منها روايتها بضمير المتكلم، وانتماؤها زمنياً إلى ماضٍ في حالة استعادته وهذا يعني اعتمادها على الذاكرة في استرجاع الأحداث، ومرجعية الأحداث المسرودة فيها أي انتماؤها إلى واقع معيش فعلاً، كما أن التطابق بين المؤلف . الراوي . البطل المفترض تواجده في النص السيرذاتي النثري يمكن وجوده أيضاً في النص السيرذاتي الشعري، وحتى الميثاق السيرذاتي يمكن وجوده أيضاً في القصيدة الشعرية (46). ولعل هذا التشابه الكبير بين النوعين هو الذي جعل لوجون يحس بالتناقض الذي وقع فيه عندما عرف السيرة الذاتية على أنها رواية نثرية (47). ومهما يكن من أمر هذا التشابه فإنه لا يمكن أن تلغى الفروق النوعية بينهما ومن أولى هذه الفروق إن القصيدة السيرذاتية لا تستطيع أن تجاري النص السيرذاتي النثري في سرد الأحداث من حيث التفصيل، صحيح أن الانتقائية في سرد الأحداث هي القاسم المشترك بين الاثنين إلا أن الانتقائية في القصيدة تكون على أشدها لأنها مهما كانت معبرة عن حياة صاحبها إلا أنها لا تعطي صورة كاملة عن حياته مثلما نجده في النص النثري، بل تكتفي بالتلميح والإشارة، وهذا "ليس نقصاً أو خللاً سردياً أو محدودية في العلم لكونه يعلم بقدر ما يعرض من أحداث بالتزامن، ولكن لأن إطار السيرة الشعرية، هو الذي ينقل علم الشاعر إلى هذا السديم من الأشياء الغير متجانسة، وذلك جزء من خطاب السيرة الشعرية، فهي لا تحفل بالتفاصيل أمانة للذاكرة، بل نقتبس منها لتضيء مناطق الشعر، وتسرق فضاءها لتصنع فضاء القصيدة الممتلئ بالتماعات الصور والمعادلات الرمزية غير المباشرة للحالات المتمثلة"(48).

وما قلناه في الانتقاء على مستوى الحدث ينطبق في الانتقاء على المستوى الزمني. إذ أن القصيدة السيرذاتية لا تستطيع أن تلتزم "بخطبة الرواية التاريخية وزمنها المتدرج من المولد حتى النضج على نحو ما نراه في النص النثري وذلك لأنها تقوم على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وإيقاعية"(49). ولأنها أكثر تخصصاً منها وتمحوراً حول الذات المبدعة مبتعداً بذلك عن التشتت والاستغراق في موضوعات متعددة يمكن أن تقع فيها السيرة الذاتية النثرية، لتتمركز في بؤرة محددة تمثل التجربة الشعرية وما يتصل بها من رؤى وأفكار وقيم أسهمت زمنياً في تشكيلها(50).

ومنها أيضاً أن للقصيدة السيرذاتية فضلاً عن أنا المؤلف . أنا السارد . أنا الكائن السيري . (الأركان الثلاثة الموجودة في النص السيرذاتي النثري) . "أنا رابعة هي أنا الشاعر الذي يرتب خطاب الشعر ويظهر فيه، تبعاً لاشتراطاته التي تتنازع مع خطاب السيرة القائم أساساً على السرد وتحاول المحافظة على شعرية القصيدة من جهة، واستثمار سردية السيرة من جهة أخرى" (51).

وفما يتعلق بتمييز السيرة الذاتية عن المذكرات فلم يكن هذا الأمر معروفاً لدى الوسط الأدبي الغربي إلا حديثاً إذ يشير قاموس المصطلحات الأدبية الإنكليزية إلى أن السيرة الذاتية تمت كتابتها بصورة مستقلة ولأول مرة في أوائل القرن التاسع عشر (52) ويذكر لوجون ما جاء في القاموس العالمي للقرن التاسع عشر (المجلد الأول تحت كلمة سيرة ذاتية) الذي يشير إلى أن هذا النوع من الكتابات ظل يعرف لمدة طويلة باسم المذكرات ثم جرى التمييز بينهما في إنكلترا إذ أطلقوا مصطلح السيرة الذاتية على المذكرات التي ترتبط بالأشخاص أنفسهم أكثر من ارتباطهم بالأحداث المعاصرة والتاريخ. في حين أطلقوا اسم المذكرات على الكتابات التي يكون فيها الجزء الخاص بالأحداث المعاصرة والتاريخ أكثر من الجزء المتعلق بالشخصية(53).

وتقسم المذكرات على نوعين: المذكرات المألوفة والأقصوصية (العامة)، والمذكرات اليومية (الخاصة)(54). فالمذكرات العامة يعنى الكاتب فيها بتصوير الأحداث المعاصرة وسيتصرف بوصفه مشاهداً يهتم بما أحيط به أكثر من اهتمامه بنفسه بخلاف السيرة الذاتية التي يركز الكاتب فيها على الذات الفردية ولا يهتم بالمحيط الخارجي إلا بقدر تأثير هذا المحيط في حياته(55).

ومن الفروق الأخرى بين النوعين أن السيرة الذاتية تعتمد كلياً على المنظور الاستعادي في القص فالراوي يعود إلى ماضيه عبر لحظته الحاضرة مودعاً المستقبل ومعلناً أنه قد كف عن الحياة (56). أما المذكرات فهي لا تعتمد المنظور الاستعادي في القص غالباً، وإنما تعتمد الكتابة الآنية في الغالب ولا تحتاج إلى المنظور الاستعادي إلا في بعض التجارب التي يحاول الكاتب توظيفها في النص من أجل الوصول إلى الفكر أو المثال الذي يستخدمه فيما بعد بوصفه موجهاً لعمله. ومثل هذه الكتابات وإن كانت تشترك مع السيرة الذاتية في استخدام المنظور الاستعادي إلا أن لوجون لا يخرجها من نطاق المذكرات وذلك لأن عملية

الاسترجاع فيها قصيرة ولا تمثل إلا فاتح شهية وعادية وخاضعة للموضوع الرئيس الذي تتحدث عنه المذكرات(57).

أما المذكرات الخاصة أو اليومية فقد اعتمدت الكتابة شبه المعاصرة وهي مجزأة، وليس لها أي شكل خاص (58). وهي تختلف عن السيرة الذاتية في كونها لا تعتمد السرد الاسترجاعي مطلقاً وإنما تعتمد السرد الآني الذي يكون فيه الزمن الحاضر هو المهيمن ولا نجد فيه الترتيب التصاعدي من (ولادة، فالطفولة، فالصبا، فالفتوة، فالرجولة) إذ يشكل أحد الشروط الأساس في السيرة الذاتية (59). وقد يتداخل هذان النوعان فيما بينهما إلا أن هناك نقطتي اتصال ممكنة بين السيرة الذاتية والمذكرات اليومية هما:

1. دمج الأحداث المعاصرة لوقت الكتابة مع مذكرات العمل في الوقت نفسه. إذ تنظم رواية بطريقة تبرز فيها الكتابة بصورة موازية لزمن الرواية التي يرويها، وقد كان روسو مبتكر هذا الأسلوب.

2. استفادة كاتب السيرة الذاتية من مذكراته السابقة في كتابته لسيرته الذاتية على ألا يبالغ فيها لأنها تؤدي إلى هدم التصور الاسترجاعي للماضي (60).

وقد عمد أحمد أمين إلى الاستعانة بجزء من مذكراته في كتابته لسيرته الذاتية وصرح بذلك قائلاً: "ثبتت عندي فكرة تاريخ حياتي، منذ أول عهد شبابي، فقد رأيتني أدون مذكرات يومية عن رحلاتي، وعن حياتي في الأسرة أيام زواجي، ووجدتني أسجل في المفكرات السنوية أهم أحداث السنة، وما يسوء منها وما يسر، ولكن لم يكن كل ذلك عملاً منظماً متواصلاً، بل كان يحدث في فترات متقطعة . ثم نمت الفكرة وشغلت بالي في العام الماضي فكنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها ما اختزنته منذ طفولتي إلى شيخوختي. وكلما ذكرت حادثة دونتها في إيجاز وغير ترتيب . فلما فرغت من ذلك ضممته إلى مذكراتي اليومية، ثم عمدت . في الأشهر القريبة . إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذي يراه القارئ"(61).

ولا تقل مسألة التمييز بين السيرة الذاتية والاعترافات صعوبة من تلك التي يعانيها الباحث في التمييز بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية أو بين السيرة الذاتية وقصيدة السيرة الذاتية، فلا فرق بين السيرة الذاتية والاعترافات في طرائق الكتابة فكل التقنيات التي يستخدمها كاتب السيرة الذاتية في تحليل النص تحليلاً داخلياً يمكن لكاتب الاعترافات أن يحاكيها، فضلاً عن محاكاتها لعدد من الخصائص والسمات الخارجية للنص التي اشترطها لوجون في السيرة الذاتية منها التطابق بين الراوي . المؤلف . الشخصية.

ويرى مارتن وينر أن للاعترافات خصوصية معينة تتمثل في تحول اهتمام كاتبها "مما هو باطني إلى انشغال بتقديم الاعتذار يقلل هذا الميل من التبرير الذاتي الذي توشيه القصة"(62).

أما صادق العماري فقد ذهب إلى أن الذي يميز الاعترافات عن السيرة الذاتية هو أن كاتبها أكثر صراحة وجرأة في الكشف عن الذات والتصريح بالمثالب وتبلغ هذه الصراحة والجرأة حد البوح بما يظن به الكاتب عادة ولا يكشف عنه من أحداث أو معتقدات أو ميول عاطفية أو جنسية أو مشاعر خاصة أو أخطاء أو آثار(63). إلا أن هذا الفرق لا يشكل فرقاً جوهرياً إذ من الممكن لكاتب السيرة الذاتية أن يحاكيها وإن كان هذا لا يشمل كل كتاب السيرة ولكن من الممكن العثور على مثل هذا النموذج من الكتاب، مما يؤكد هذا الرأي السيرة الذاتية التي كتبها غاندي وقد بلغ فيها من الصراحة حد الاعتراف بخطاياه، وكذبه، وأكله اللحم، الذي يعد إثماً في الديانة الهندية(64). فهو كان يهدف من سيرته بلوغ الحقيقة المطلقة، فهي بالنسبة له المبدأ الأساس الذي يجب أن يسود إذ يقول: "هذه الحقيقة ليست هي الصدق في الكلمة حسب، ولكنها، الصدق في الفكر أيضاً، وليست هي الحقيقة النسبية كما نتصورها حسب، بل الحقيقة المطلقة، لمبدأ الأزلي، يعني الله أيضاً"(65).

ويبدو لنا إن الذي يميز السيرة الذاتية عن الاعترافات هو الميثاق الذي يعقده المؤلف مع القارئ حسب، فهذا الميثاق هو الذي يحدد نوعية النص الذي نحن بصدده هل هو سيرة ذاتية أم اعترافات؟ . وتعد اعترافات جان جاك روسو والقديس أوغسطين من أبرز أمثلة هذا النوع من الاعترافات.

وهناك نوع آخر من الاعترافات عرف بالاعترافات الخاصة وهي صور جزئية تتعلق بجانب من جوانب الحياة، وتأتي أهمية الاعترافات الخاصة في موضوع السيرة الذاتية أنها تكشف بعض الجوانب الخفية التي قد تهم دارس السيرة الذاتية أكثر من غيره لأن لها أثراً في تحريك الذات وتطور الشخصية وتفيد كاتب الاعترافات نفسه عندما يريد كتابة سيرته الذاتية في المستقبل(66).

أما على صعيد الأدب العربي فلم يحظ أدب الاعترافات باهتمام أغلب الكتاب ويعود سبب ذلك إلى طبيعة الحياة الأدبية

العربية التي "مازالت تعيش في جو من المحافظة والكتمان، واستنكار المصارحة في الكشف عن حياة الأدباء المعاصرين في أضواء ساطعة من الوقائع والحقائق، ما زلنا نميل إلى الظلال والتلميحات والإشارات البعيدة بدلاً من النور الكاشف والضوء الصريح"(67).

وأما ما يتعلق بمسألة تمييز السيرة الذاتية عن السيرة الغيرية، فعلى الرغم من العلاقة الواضحة بين النوعين في أنهما يشتركان في التعبير عن الذات الإنسانية بطريقة مباشرة وهدفها إبراز تجارب شخصية ما كان لها دور فاعل في الحياة سواء أكان ذلك على الصعيد الاجتماعي أم السياسي أم الأدبي، وتتبع تاريخ الشخصية في تطورها الخلقي والعقلي والعاطفي. إلا أن هذا لا يعني التطابق التام بين النوعين. وقد اختلف الباحثون في هذا الموضوع، ففريق يرى أن لا فرق بين النوعين في الغاية والمضمون والشكل، إلا أن أحدهما يكتب بصيغة المتكلم وهي السيرة الذاتية والآخر يكتب بصيغة الغائب وكلاهما فن لا علم، ويستدلون على ذلك أنه لو أنيطت مهمة كتابة سيرة أحد الأشخاص إلى عشرين كاتباً لتوفرت لدينا عشرون سيرة مختلفة، وكذا الأمر بالنسبة للسيرة الذاتية، ويستشهدون في تثبيت رأيهم على سيرة جونسون التي كتبها بوزول إذ جمع فيها فضلاً عن سيرة جونسون سيرته الشخصية. أما الفريق الآخر فلا يقول باتفاقهما التام ولكن ينفي اشتراكهما في عدد من السمات والخصائص شأنها في ذلك شأن الكثير من الأنواع الأدبية المتداخلة(68).

والرأي الثاني هو الأرجح والأكثر قبولاً عند أكثر الباحثين، فإحسان عباس يرى أن السيرة الذاتية يهيمن عليهما الطابع الذاتي مع شيء من الموضوعية في حين يهيمن الطابع الموضوعي على السيرة الغيرية مع ذرات صغيرة من الذاتية، فكاتب السيرة الذاتية ذاتي قبل كل شيء يحاول دائماً تصوير الذات من الداخل أما الجانب الموضوعي فيه فيأتي من نظرة الكاتب نفسه فعليه أن يتجرد من التحيز لنفسه وهو يثبت مواقفه من الناس والأحداث وفي تسليط أضواء النقد على شخصيته. أما كاتب السيرة الغيرية فعليه أن يكون موضوعياً في نظرته إلى من يترجم له وإلى الأشياء والحقائق المتعلقة به فهو يقف موقف الشاهد لا القاضي بعكس كاتب السيرة الذاتية الذي يجمع بين الاثنين لذلك تتجه السيرة الذاتية من الداخل نحو الخارج في حين تتجه السيرة الغيرية من الخارج إلى الداخل محاولاً الغوص في أعماق من يترجم له(69).

وتختلف السيرة الذاتية عن الغيرية في أن نهايتها في الأغلب مفتوحة وتكون شبه مغلقة عندما تختص بمدة محدودة من عمر كاتبها. في حين تكون أغلب السير الغيرية ذات نهاية مغلقة وتكون مفتوحة أحياناً عندما يكون المترجم له على قيد الحياة (70). وهي على الرغم من اكتمالها إلا أنه ليست نهائية وربما أعيدت كتابتها مرة أخرى وذلك عندما تظهر مذكرات أو معلومات جديدة عن حياة المترجم. أما السيرة الذاتية فعلى الرغم من نقصها إلا أنها تعد نهائية والأخيرة لا يمكن كتابتها ثانية(71).

وتختلفان أيضاً في تناول الحقائق فكاتب السيرة الغيرية، يحسب المواقف أو الواقعة بطريقة مختلفة، بحسب استجابته للواقعة، حتى لو كان حاضراً حدوثها، لأنه يستجيب لها استجابة تختلف عن استجابات الآخرين، تبعاً لتكوينه النفسي، وليس هناك تكيف منه مع موضوعه كما هي الحال لدى كاتب الترجمة الذاتية(72). وكاتب السيرة الذاتية تكون نقطة ارتكازه أقل حدة على موضوعه في الغالب من كاتب السيرة الغيرية لأنه يصور أحداثاً متصلة بذاته، تدور أغلبها نحو شخصيته المحورية، وتكون (الأنا) حاضرة فيما يكتبه لذلك لا يخلو ما يكتبه من حنو وتعاطف(73).

وتعد الذكريات أيضاً نوعاً من الكتابة عن الذات تعتمد على ذاكرة الكاتب في استحضار المواقف والأحداث التي مر بها إلا أنها تختلف عن السيرة الذاتية في أن كاتبها يعنى بتصوير حياة العامة أكثر من عنايته بتصوير الحياة الخاصة، فجل اهتمام الكاتب ينصرف إلى تصوير المجتمع والشخصيات، ووصف المشاهد والأماكن، وهي أقل أنواع الكتابة الذاتية خطأً من حيث تمثيلها لكاتبها، ومن ثم فإن قيمتها الأدبية أدنى من تلك التي تحظى بها المذكرات(74).

ولا تعتمد الذكريات الترتيب الزمني التصاعدي وإنما تعتمد على الاسترجاع العفوي، بحسب ما تمليه ذاكرة الكاتب (75)، وهي بذلك أكثر عرضة لآفة النسيان.

وتلتقي السيرة الذاتية مع الذكريات في أنها تعتمد في جانب منها عليها عندما يحاول كاتب السيرة الذاتية استحضارها في أثناء عملية الكتابة، وهذا ما فعله أحمد أمين عندما شكل من ذكرياته مع ما احتفظ من مذكرات سيرته الذاتية (76). ومن الكتاب

من اعتمد كلياً على الذاكرة في كتابته لسيرته الذاتية على نحو ما نجده عند روسو عندما يصرح في اعترافاته بذلك: "ما من فعل أو قول أو فكرة... قد أفلتت من ذاكرتي. ولا تعاودني الفترات التي سبقتها والفترات التي لحقت بها إلا لماماً، وإني لأذكرها في غير تمييز أو وضوح. أما هذه الفترة بالذات، فأذكرها بأكملها، وكأنها قائمة. إن خيالي الذي كان يتطلع إلى الأمام دائماً . في شبابي . والذي أصبح يلتفت إلى الخلف دائماً، يعوضني بهذه الذكريات عن الأمل الذي فقدته إلى الأبد، فما عدت أرى في المستقبل ما يغري بالتطلع إليه(77).

وعلى الرغم من اعتماد عدد من الكتاب على الذكريات إلا أنها أقل دقة وتوخياً في تسجيل الأحداث لأن الذاكرة لا تستطيع الاحتفاظ بكل تفاصيل الأحداث، وفي بعض الأحيان تتوقف ذاكرة الكاتب أمام حادثة معينة لا تستطيع استرجاعها وهذا ما نجده عند طه حسين في محاولاته دون جدوى أن يعود بذاكرته إلى البداية الأولى لحلقات حياته فهو "لا يذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة"(78).

ولنا أن نشير إلى بعض الأنواع التي لا تدخل ضمن الأنواع التي تتقارب وتتداخل مع السيرة الذاتية إلى الحد الذي يجعل مسألة التمييز بينها ضرورياً لمعرفة حدود كل نوع منها، وإنما يمكن عدها صوراً ذاتية تسهم في تكوين السيرة الذاتية من جهة، ويفيد منها الناقد في دراسته للسيرة الذاتية لكاتب ما ترك مؤلفات أخرى غير سيرته الذاتية تحدث في جانب منها عن نفسه من جهة أخرى.

ومنها المراسلات الشخصية التي تعد لوناً من ألوان الصور الذاتية التي يمكن لكاتب السيرة الذاتية الاستفادة منها في كتابة سيرته، فأغلب الرسائل الشخصية تتناول جوانب محددة من التجربة الشخصية لا تعطي فكرة كاملة عن حياة كاتبها، ولا تدخل كل الرسائل في باب السيرة الذاتية وإنما تقتصر على تلك التي تكشف عن حياة كاتبها وتتبع أحاسيسه في مرحلة معينة من حياته كالرسائل الإخوانية(79). وتأتي أهمية هذه الرسائل في أنها تحكي كثيراً عن الحياة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وكاتبها مرتبط بالحاضر ربما أكثر من اليوميات وهي تكشف عن داخل الشخصية أكثر من أية وثيقة أخرى(80).

ويرى لوجون أن مثل هذه المراسلات الشخصية يمكن أن تكون لها صلة بالسيرة الذاتية عندما تكون في صور خطابات متتالية يكتبها شخص ما لصديق له يصف فيها مراحل حياته المختلفة كرسائل روسو الأربع إلى ما ليزرب التي عدها لوجون سيرة ذاتية لأن روسو في كتابته لهذه الرسائل كانت لديه الرغبة في توصيلها إلى الجمهور. وهذه إحدى مميزات السيرة الذاتية التي تهدف دائماً إلى النشر بصورة أو بأخرى سريعة أو مؤجلة بعكس الرسائل الأخرى التي تكون عادة موجهة إلى شخص واحد أو مجموعة من الأفراد (81).

وفيما يخص الأدب العربي نجد مثل هذا النوع من المراسلات في رسائل توفيق الحكيم إلى صديقه أندريه صور فيها جانباً من حياته الأدبية وما لاقاه من الصعوبات في التكيف مع المجتمع المصري بعد عودته من باريس التي مكث فيها سنوات لدراسة القانون "كيف السبيل إلى الخروج عن إطاري القضائي؟ كيف أنشر فناً دون أن أتعرض لسخرية الزملاء وخيبة أمل الكاتب العام وفجيعة الأهل والخلصاء. آه يا

(أندريه) معذرة إني أفكر الآن تفكيراً سخيفاً . هذا كلام غير خليق بفنان، ولكن هل أنا فنان؟ أتراها القميعة السوداء هي التي كانت تملأ رأسي بهذه الأوهام، لقد خلعتها كما تعلم منذ زمن بعيد، وها أنذا اليوم أتشح بالوسام الأحمر، الأخضر"(82) ومثل هذه الرسائل بمفردها لا تشكل سيرة ذاتية كاملة للكاتب لأنها خلت من كل ما يتصل بـ"قلبه وعواطفه، فليس في الكاتب رسالة من امرأة ولا حتى من زوجته، وكأن الحكيم قد عاش بعيداً كل البعد عن أية علاقات عاطفية من أي نوع"(83) فضلاً عن افتقارها إلى الميثاق فلم يصرح توفيق الحكيم أنه كتب سيرته الذاتية بأسلوب المراسلات.

ومن أنواع الكتابة الذاتية التي لها صلة بالسيرة الذاتية أيضاً الرحلات التي هي "لون أدبي يديره صاحبه حول الصور والمشاهدات التي تقع فيها عيناه، وهو يقوم برحلته متنقلاً بين المدن والمناطق التي تعترض طريقه إلى جهته المقصودة، واصفاً أحوال أهلها وطبائعهم وعقائدهم وما تشتهر به بلادهم. وفيه تظهر علاقة صاحب الرحلة بالأحداث لأنه يبرز أثره فيها وأثرها فيه بأسلوب قصصي يعتمد على الوصف من جهة نظر صاحب الرحلة"(84). وهي بذلك تختلف عن السيرة الذاتية التي يركز صاحبها جل اهتمامه على تصوير حياته الخاصة، والرحلات أقرب إلى اليوميات منها إلى السيرة الذاتية من حيث الزمن إذ تعتمد السرد الآني الذي يكون الزمن الحاضر هو المهيمن، فكاتب الرحلات يصور ما تلتقطه عينيه من مشاهد وصور ومدى تأثير هذه

الصور والمشاهد فيه، في حين تعتمد السيرة الذاتية على السرد الاجتماعي.

تمتاز الرحلات بمحدودية الزمن فحوادثها متعلقة زمنياً بزمن الرحلة(85). صلة الرحلات بالسيرة الذاتية بمدى اهتمام صاحبها بتصوير الجانب الذاتي من شخصيته ومدى تأثيره بما يشاهده فمتى ما كان صاحبها محور الحديث اقتربت من السيرة الذاتية، ومتى ما كان موضوعها يدور حول أمور جغرافية ابتعدت عن السيرة الذاتية (86).

ومن الأنواع التي يمكن أن تشكل صوراً ذاتية المقالة وهي أبسط تحديد لها: كل بحث قصير في موضوع ما أدبي أو علمي أو انتقادي أو فلسفي أو أخلاقي أو اجتماعي يدور حول فكرة واحدة يتمسك بها الكاتب في كل مقالته، وتمتاز ببساطة التعبير ورقة حاشية الكاتب إلى الحد الذي يجعلك تشعر بمدى قرب كاتبها من نفسك وكأنك تستمع أو تقرأ لصديق حميم (87). وكثيرة هي أنواع المقالات ولكن التي نحن بصددها هي المقالة الذاتية التي تعنى بإبراز شخصية الكاتب فهي "تعبير صادق عن تجارب الكاتب الخاصة والرواسب التي تتركها انعكاسات الحياة في نفسه، وهي في أحسن حالاتها ضرب من الحديث الشخصي الأليف والثرثرة والمسامرة والاعتراف والبوح"(88). ومن الكتاب الذين اتخذوا من المقالة وسيلة للتعبير عن جانب من جوانب حياتهم الخاصة (أحمد أمين) في كتابه (فيض الخاطر)، و(المازني) في بعض كتاباته الفنية.

ومن الأشكال التي لها صلة بالسيرة الذاتية أيضاً البحث أو الوصف الذاتي فهما وإن كانا يشتركان في تقديم صورة عن الذات الإنسانية إلا أن الفرق بينهما واضح إذ إن "السيرة الذاتية رواية قبل أي شيء تتابع من الناحية الزمنية قصة شخص ما، أما البحث أو الوصف الذاتي.. فما هو إلا محاولات تركيبية قبل أي شيء ينتظم فيها النص بصورة منطقية وفقاً لمجموعة من وجهات نظر الكاتب أو وفقاً لمراحل تحليلية وليس وفقاً لتسلسل زمني"(89). وهي أقرب إلى العلم منها إلى الفن إذ تعتمد على التحليلات العلمية والمنطقية، والبحث أو الوصف الذاتي وإن كانا يدخلان منظوراً تطورياً أو تاريخياً فإن ذلك يتم بصورة ثانوية (90). إذ أن جل اهتمام الكاتب فيه ينصرف إلى النظريات النفسية التي درست النفس الإنسانية بعكس السيرة الذاتية التي تهدف إلى تصوير الحياة في علاقاتها وصراعاتها مع المجتمع.

وتشكل الأحاديث الصحفية صوراً ذاتية مهمة بالنسبة لكاتب السيرة الذاتية، وتتميز هذه الأحاديث بالتركيز الشديد إذ تحاول عرض حياة خصبة في مساحة محددة وزمن محدد، والكشف عن جوانبه المجهولة، وهي تعتمد أسلوب العرض ولهذا الأسلوب أهميته في كشف بعض الجوانب الشخصية، فانفعال الشخصية في موقف معين وهدوءها في موقف آخر، وارتياحها في هذه المسألة أو عدم ارتياحها كلها تعطي انطباعاً معيناً عن الشخصية فضلاً عن الانطباعات الأخرى. وفي هذه الأحاديث الصحفية لا نتوقع تطوراً في عرض الشخصية لأن اللقطات ليست من طبيعتها أن تمنح هذا التطور، وتبقى الصورة الصحفية غير كاملة لأنها تتوقف عند حدود جزئية ولكنها هامة (91).

ومن الصور الذاتية المقابلات المرئية والصوتية إذ أدى ازدهار التكنولوجيا التي شهدها القرن العشرون إلى ظهور بعض السير الذاتية الشفوية من خلال المقابلات التلفزيونية والإذاعية ومنها على سبيل المثال: (الأحاديث) لأندريه بروتون مع أندريه بارينو /1952، و(المذكرات المرتجلة) لكلوديل /1954. إلا أن هذه الصور الشخصية لا يمكن أن تعد سيرة ذاتية بالمعنى الاصطلاحي الدقيق لأنها شفوية وغير منتظمة في صورة رواية وتصف شخصيته في تصورها حسب، وهي دائماً ذات صفة شخصية (92).

قد تشكل بعض النصائح أيضاً صوراً ذاتية إذ تنطبع فيها الذات نتيجة تطور إحساس الفرد بشخصيته (93)، وتزداد هذه النصائح قرباً من السيرة الذاتية إذا كان القصد منها توجيهه لعامة الناس، وهي بذلك تشترك مع السيرة الذاتية في هدفها الأساس وهو النشر والإعلان. وهذا ما نلمسه في نصائح أحمد أمين إلى ولده التي سماها (إلى ولدي) قاصداً بها جمهور الناس مصرحاً بذلك في مقدمته (94).

***

الهوامش

(1) سورة طه: الآية 21.

(2) لسان العرب، ابن منظور، مادة (سير): 56/6.

(3) معجم المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد أحمد خلف الله: 360/1. وينظر: المعجم الوسيط، مجموعة

مؤلفين: 467/1.
(4) لسان العرب، مادة (ترجم): 332/14.
(5) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس: 115.
(6) صور ودراسات في أدب القصة: 32.
(7) علاقة المغازي بالسير، محمد المختار العبيدي، حوليات الجامعة التونسية، العدد 17 لسنة 1979: 182.
(8) دراسات في كتب التراجم والسير، هاني العمد: 37.
(9) وردت في الأصل كلمة (الانهزام) ولكننا آثرنا تغيرها لأنها لا تتناسب مع مكانة الرسول الكريم (ﷺ).
(10) علاقة المغازي بالسير: 188.
(11) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدايم: 31. وينظر: دراسات في كتب التراجم والسير: 70.
(12) معجم الأدباء، تحقيق أحمد فريد رفاعي: 46/1.
(13) طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد الفرج: 9.
(14) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث: 31
(15) السيرة شيء والسيرة الذاتية شيء، مجلة آفاق عربية، العدد 11 لسنة 1993: 64.
(16) لسان العرب، مادة (سير): 390/4.
(17) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد بن محمد الفيومي، تصحيح مصطفى السقا: 101/1.
(18) الرواية السيرية عند توفيق الحكيم، رسالة ماجستير: 7-8.
(19)P 83:Lardlation critique, L Oeil vivant II, Starobinsky (Jean)
نقلاً عن سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، شكري المبخوت: 9.
(20) انساق الميثاق الاطوبيوغرافي السيرة الذاتية بالمغرب، حسن بحراوي حسن، مجلة آفاق المغربية، العدد 3 . 4 لسنة 1984: 39.
(21) أنساق الميثاق الاطوبيوغرافي السيرة الذاتية بالمغرب: 40.
(22) نقلاً عن سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 18.
(23) نقلاً عن التحليل الأنتروبولوجي ومعالجة السيرة، ميشيل ماتاراسو، ترجمة عمر مكاوي، مجلة ديوجين، العدد 83 لسنة 1989: 137.
(24) سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 10 . 11.
(25) Leje estunautr: P 59.
نقلاً عن سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 11.
(26) ورد في النص (بالإضافة إلى).
(27) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات، فيليب لوجون، ترجمة: ضحى شبيحة مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 4 لسنة 1984: 24.
(28) م.ن: 25.
(29) م.ن: 25.
(30) Le pacte autobiographique,: P 26.
نقلاً عن سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 12.
(31) Le pacte autobiographique,: P 25.
نقلاً عن سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 12.
(32) السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: حدود الجنس وإشكالاته، مجلة فصول، مج 16، العدد 3 لسنة 1997: 69.
(33) مفهوم الرواية السيرية، مجلة صوت،، العدد 1 لسنة 1997: 19.
(34) سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 17.
(35) أدب السيرة الذاتية في فرنسا المفاهيم والتصورات: 31.
(36) الذات الممحوة بالكتابة حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، مجلد 2، العدد 2 لسنة 1993: 148.

(37) عرفها لوجون على هذا النحو: "جميع النصوص التخيلية التي تجعل قارئها يظن على حق أنه يوجد تطابق بين مؤلفها والشخصية انطلاقاً من أوجه الشبه التي يخالها تتراءى له، في حين أن المؤلف ـ خلافاً للقارئ ـ اختار أن ينفي هذا التطابق أو اختار على الأقل عدم إثباته". ينظر: سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 14.

(38) م.ن: 14 ـ 15.

(39) نقلاً عن الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، العدد 12 لسنة 1991: 115.

(40) الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً: 115.

(41) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 28.

(42) م.ن: 29.

(43) م.ن: 29.

(44) سيرة الغائب سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين: 14.

(45) التراجيديا الفلسطينية سنجد تعبيرها الأرق، عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد 3 لسنة 1995: 62. نقلاً عن: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر: 162.

(46) مرايا نرسيس: 143 ـ 144، 162.

(47) ينظر سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، رسالة ماجستير: 10.

(48) مرايا نرسيس: 167.

(49) م.ن: 149.

(50) السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية محمد صابر عبيد: 9.

(51) مرايا نرسيس: 146.

(52) A dictionary of literally terms, J.A. Cuodon p: 65.

(53) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 25.

(54) A dictionary of literally terms, J.A. Cuodon p: 65.

(55) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 25.

(56) الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً: 114.

(57) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 26.

(58) م.ن: 33.

(59) الذات ممحوة بالكتابة عن السيرة الذاتية نوعاً أدبياً: 114.

(60) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 33.

(61) حياتي، أحمد أمين: (المقدمة)ز.

(62) السيرة الذاتية الفلسفية، سانت أوغسطين، جون ستيورت مل، مارتن ورنر، ضمن كتاب (الفلسفة والأدب)، ترجمة: ابتسام عباس: 281.

(63) نظرية السيرة الذاتية في الفكر الأدبي الحديث، مجلة المشكاة، العدد 11 لسنة 1989: 15.

(64) قصة تجاربي مع الحقيقة، غاندي، ترجمة: منير البعلبكي: 8.

(65) م.ن: 8.

(66) السيرة تاريخ وفن، ماهر حسن فهمي: 253 ـ 256.

(67) صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر، رجاء النقاش: 5.

(68) فن السيرة، إحسان عباس: 102 ـ 103.

(69) ينظر: م.ن: 102 ـ 104.

(70) نظرية السيرة الذاتية في الفكر الأدبي الحديث: 21.

(71) السيرة تاريخ وفن: 247 ـ 248.

(72) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث: 26.

(73) م.ن: 26.

(74) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث: 16.
(75) نظرية السيرة الذاتية في الفكر الأدبي الحديث: 15.
(76) ينظر سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، رسالة ماجستير: 17.
(77) اعترافات جان جاك روسو، ترجمة: محمد بدر الدين خليل: 164/2.
(78) الأيام: 3.
(79) السيرة: تاريخ وفن: 259.
(80) فن السيرة، ماهر حسن فهمي، مجلة الأقلام، المجلد 1، الجزء 3 لسنة 1963: 32.
(81) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 32.
(82) ينظر: زهرة العمر: 306.
(83) صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر: 6.
(84) السيرة الذاتية في الأدب العراقي الحديث، أنغام شعبان، رسالة ماجستير: 62.
(85) السيرة الذاتية في الأدب العراقي الحديث: 62.
(86) أضواء على الأدب العربي المعاصر، أنور الجندي: 93.
(87) أسبوعياتي، إبراهيم الواعظ: 11.
(88) فن المقالة، محمد يوسف نجم: 102.
(89) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 32.
(90) م.ن: 32.
(91) السيرة: تاريخ وفن: 251.
(92) أدب السيرة الذاتية في فرنسا: المفاهيم والتصورات: 27.
(93) السيرة: تاريخ وفن: 257.
(94) ينظر: إلى ولدي: 9.

خليل شكري هياس- سورية

❑❑❑

رسائل ثقافية

□□

شخصية

علي بدور مفكراً وأديباً

في الحديث عن أي مبدع أو مفكر لابد من استقصاء عوامل تكوينه الثقافي، إذ تتداخل عوامل معقدة ومتشابكة، تتفاعل لتحديد معالم هذا الإبداع الأدبي أو المعرفي.

من هذه العوامل ما يتعلق بالتنشئة أو النشأة الأولى والمبكرة، ومنها ما يتعلق بالوسط الاجتماعي والثقافي الذي نشأ فيه المبدع، ثم أثر التيارات السياسية والفكرية والفنية التي تمنحه قوة أو فرصة هائلة في التفكير والتأمل وتحديد خطي مساره في مشروعه الثقافي.

هذا إلى جانب عامل مهم جداً لا يمكن إغفاله، وهوعامل الاستعداد الشخصي والثقافي الذي يؤهله لاستيعاب العوامل السابقة وتمثلها والتعبير عنها في الموضوعات الثقافية المختلفة.

والأديب المفكر علي بدور هو واحد من هؤلاء المبدعين، وهو علم بارز من معالم الحركة الثقافية في مدينة الثقافة والأدب. لقد عاش ظروف النصف الثاني من القرن العشرين بكل ما فيه من تغيرات جذرية وسريعة، فقد ولد في بلد سيف الدولة الحمداني عام 1930م، في بيئة متواضعة، كانت وسطاً بين الغنى والفقر، كان أبوه "عبد القادر" يعمل محاسباً في مجال الزراعة، يحصي الموارد الإنتاجية التي تدرّها أرض الشهباء الغنية على مواطنيها من المزارعين وأصحاب الأراضي المالكين وما يتوفر لديهم سنوياً من خير عميم.

وكانت عائلة بدور تقيم في "حي الأبراج" من منطقة "بنقوسا" وهو حي شعبي نسبياً إذا ما قيس بالأحياء الأخرى كالفرافرة والجميلية والمحافظة في ذلك الحين.

نشأ "علي بدور" في جوّ أسرة صغيرة لم يتجاوز عدد أفرادها الأربعة. كان الوالد دؤوباً يسعى لتأمين رغد العيش لأفراد أسرته، لكن "علياً" لم ينعم بالرعاية الأبوية طويلاً، فقد رحل رب الأسرة عنها محمِّلاً أعباءها إلى أم رؤوم تعهدت الطفلين محمد وهو الأخ الأكبر، وعلي الذي يصغره بعامين، وكان علي بدور يومها في التاسعة من عمره فقط.

دفعت الأم بابنها علي إلى المدرسة، فتلقى معارفه الأولى في "المدرسة الهاشميَّة" وانتقل بعدها إلى "التجهيز الأولى" وهي التي أطلق عليها فيما بعد اسم "ثانوية المأمون"، ونال منها شهادة الدراسة الثانوية (البكالوريا).

انتقل الشاب "بدّور" بعد ذلك إلى دمشق وقد حمله طموحه وفكره على متابعة دراسته في كلية الحقوق، فقضى في جامعتها أربع سنوات، تخرَّج منها يحمل شهادة عليا في القانون. وكان ذلك عام 1956م.

انطلق المحامي "بدور" بعد ذلك إلى ميدان العمل الوظيفي قبل أن يمارس المحاماة، وربما كان ذلك لأسباب ماديِّة فشغل منصب "مدير الدفاع المدني" في مدينة حمص عام 1957م لمدة عام، ثم عاد إلى مدينته التي أحبها يضم جهوده إلى جهود الآخرين من أصدقائه فأسسوا "نادي شباب العروبة للآداب والفنون" بحلب وكان ذلك عام 1958م.

كما أسس مع نخبة من زملائه السوريين والمصريين "الجمعية العربية المتحدة للآداب والفنون"، وذلك عام 1958م في ظل الوحدة العربية بين القطرين الشقيقين.

عاصر "بدور" زمن الوحدة العربية بين مصر وسورية وطرب لها أيَّما طرب. وهذا ما يبدو في مواقفه وكتاباته، ولا ننسى أنه عمل "مستشاراً لوزارة الثقافة في الجمهورية العربية المتحدة"، عام 1960م. وأقام في مصر منغمساً في حياتها الثقافية ونواديها الأدبية يخالط المفكرين والأدباء في أجواء مترعة بالأحداث والموضوعات والأفكار.

وفي عام 1962 عاد "علي بدور" إلى سورية متألماً لما أصاب الوحدة من الانفصال، وقرر أن يتفرغ إلى مهنته فانتسب إلى نقابة المحامين بحلب، وافتتح مكتبه الخاص في قسطل الحجارين، وانخرط في سلك المحاماة، يعمل بأسلوبية ومنهجية دقيقة وراقية، يستمد سلوكياته من نشأة كريمة، وأخلاق رفيعة، واتزان شديد، وهدوء يميز شخصيته الوديعة الأليفة. وهذا مما أضفى عليه شهرة واسعة وقوية في عالم المحاماة، لم تكن لتنقص عن شهرته في عالم الفكر والأدب، إن لم نقل أنها قد تغلَّبت عليها.

أما على صعيد المجتمع، فقد كان "بدور" شخصية أدبية اجتماعية خصبة، متسعة الآفاق. يترك في نفس جلاَّسه أثراً محموداً، وتتسم شخصيته الجذابة بالتعقل والتفاؤل الواضح أحياناً، وبالتأمل المغرق الذي يقوده إلى أفكار تتشح بشيء من اليأس في كثير من الأحيان.

يجلس إلى محدِّثيه فيتدفق ويفيض في أحاديثه لأنه كان محدِّثاً بارعاً. وكان يغلب عليه الصمت في أغلب الأحيان.

أما على صعيد الإبداع، فكان "علي بدور" لا ينتسب إلى حسّ إبداعي محدَّد، بل هو مزيج من فنون أدبية مختلفة. فقد كتب المقالة، والقصة والرسالة الأدبية المنَّمقة، واللقطة الحياتية المتوتّرة بكل مافيها من مفارقة، يستمد مواضيعها من واقع الحياة اليومية، ويؤطِّرها في مقالات وخواطر وأفكار ليحّولها إلى شريحة وثائقية يقدِّمها للأجيال في فترة تاريخية هامَّة، عاشها "بدّور" بين عامي 1930 وحتى عام 1999م. وكانت غنيَّة بالأحداث والتقلبات والتيَّارات السياسية والفكرية المختلفة.

لقد شغلته هذه التيارات جميعاً، لكن "بدور" لم يكن سياسياً بالمعنى الكبير لهذه الكلمة، إنما كانت القضية القومية تؤرِّقه، بل كان يطعِّم السياسة بالفلسفة والفكر، وكان واسع الأفق متمكناً في معالجته للقضايا القومية التي ظلت تقلقه همومها وتشغل تفكيره، وهو الكاتب والمفكر ورجل العدل والقانون. لقد شعر بدور الكاتب والمثقف بمرارة قاسية لرؤية بلاده، وهو يافع. وبحس المواطن العربي، والمفكر الحر شعر باغتراب يوميّ عن الواقع الذي يعيش فيه. وأدرك أهمية الثقافة العربية، واللغة العربية، والوحدة القومية في تحقيق الحرية والتطور والتقدم، والتنمية والعدالة الاجتماعية في الوطن العربي فكتب مقالاً عن "القومية والثورية في الفكر العربي"، وقد نشر هذا المقال في مجلة المعرفة عام 1963.

كما كتب عن "مرض السيادة القومية" ونشر المقال في مجلة الآداب البيروتية عام 1958م. كما تناول موضوع "الأدب والقومية العربية" في مقال نشر في مجلة الفكر عام 1958، وأراد "بدور" أدباً قومياً جديداً في ظل الوحدة فكتب مقالاً نشر في مجلة الآداب البيروتية عام 1960 بعنوان "نحو أدب قومي جديد".

وأفرد للوحدة العربية حيِّزاً واضحاً في كتاباته، فتحدث عن "الوحدة العربية والنظرية العلمية"، في مقال نشرته مجلة الآداب عام 1960، كما نشر له في الآداب أيضاً عام 1963 أي بعد انفصال الوحدة بين مصر وسورية مقال بعنوان "من ظلام التجزئة إلى فجر الوحدة".

في الواقع لو استعرضنا موضوعاته الفكرية لوجدنا أنها تصبّ جميعاً في إطار سياسي قومي واجتماعي، وقد نشرت مقالاته السياسية على التوالي في مجلة الآداب تحت العناوين التالية "الثورة بين النظرية والواقع"، و"العروبة والمذاهب المعاصرة" في عام 1957، ومقال "مرض السيادة القومية" الذي نشر في مجلة الآداب (بيروت) عام 1958، ومقال "الوحدة العربية والنظرية العلمية"، في مجلة الآداب 1960، ومقال "الفكر الاشتراكي العربي، مقوماته وعناصره وأبعاده القومية"، الذي نشر في مجلة المعرفة الدمشقية عام 1963 وكذلك مقال "القومية والثورية في الفكر العربي"، وقد نشر في المعرفة عام 1963 وكذلك مقال "من ظلام التجزئة إلى فجر الوحدة" وقد نشر في الآداب عام 1963.

ولطالما أرقته قضايا المجتمع وشغلت وجدانه، وقد أراد للمجتمع العربي أن ينهض ويتحرر ويتطور فكان من كتاباته الاجتماعية مقال بعنوان: "التطور الاجتماعي" وقد نشر في مجلة الآداب اللبنانية عام 1959، ومقال آخر بعنوان "المثقفون والمجتمع العربي"، ونشر في الآداب عام 1960 ومقال "الأخلاق والمجتمع" وهو محاضرة ألقاها "بدور" في المركز الثقافي بإدلب عام 1962. ويقع البحث في أربعين صفحة من الحجم الكبير.

كذلك اهتم "علي بدور" بقضية المرأة واعتبرها عاملاً مهماً في نهضة المجتمع العربي، فدعا عام 1957 إلى تحررها وتثقيفها وقد جاء ذلك في محاضرة ألقاها في الاتحاد العام النسائي عام 1959 بعنوان "المرأة وقضية التحرر" إلى جانب محاضرات أخرى، ومشاركات أدبية وفكرية ألقاها في دور الثقافة، ودار الكتب الوطنية بحلب، وفي المحافظات الأخرى وفي نادي شباب العروبة، والجمعية العربية المتحدة، ونادي التمثيل العربي للفنون والآداب، واتحاد الكتاب العرب، وهو عضو فيه، وفي الجمعية الأرمنية، وندوة الشعلة الثقافية ونقابة الأطباء، ونقابة المحامين، وندوة الشهباء بحلب، وذلك في الفترة الممتدة بين عام 1960 وعام 1998 وقد تناولت تلك المحاضرات موضوعات على جانب كبير من الأهمية.

هذا الإنتاج المميَّز في قضايا الأمة العربية إلى جانب ما حققه من وجود ثقافي بارز، ومشاركات في مؤتمرات كان يعقدها اتحاد الكتاب العرب والمحامون العرب داخل القطر وخارجه سواء في دمشق أو بيروت أم القاهرة وغيرها كل هذا أهلَّه للحصول على جائزة الباسل للإنتاج الفكري، وقد حصدها عام 1997 لما قدمه من إنتاج وإبداع في الفكر القومي.

قراءة في فكر علي بدور:

لاشك أن تنوع الموضوعات التي طرحها "بدور" في كتاباته تكشف بشكل جلي وواضح عن اهتماماته الفكرية، كما تعبِّر بشكل أو بآخر عن موقفه من عالم المعرفة الرحب الفسيح، بل تعبر عن تكوينه الذهني والوجداني، والطريق التي سلكها في البحث المعرفي، ليسجل آراءه وأفكاره ومواقفه وتعامله مع قضايا أمته التي يعقد فيها المفكر "بدّور" خطة تصالح، أو اختلاف بينه وبين مجتمعه وعالمه الذهني الخاص.

لقد بحث "بدور" وفتشَّ ونقَّب في أحداث الحياة، وأسلوب التعامل مع الواقع الذي لمسه المفكر في حياة الأمة العربية، وكذلك الواقع المثالي الذي توهَّم إمكان تحقيقه.

يقول في موضوع "الأخلاق والمجتمع" مبيناً أهمية القضاء على الأمية وتحرير العقل العربي من الأوهام والأباطيل:

"ومجتمعنا العربي بحاجة إلى العلم والثقافة، وإني لأعدُّ قصورنا عن محو الأميَّة، قصوراً أخلاقياً يمس منا الصميم، إن القضاء على الأميَّة قضاء على الجهل، وطريق للمواطن العربي كي يتَّصل بأخيه العربي في سائر الأقطار العربية، وأخلاق العالم غير أخلاق الجاهل، لأن العالم يخضع ظواهر الحياة والمجتمع للمناقشة، فيرفض ما لم يوافق عقله، ويقبل ما جاء متفقاً وإياه.... وإننا مدعون فرادى وجماعات، لأن نؤكِّد أن الإيمان بالعلم لا يناقض الإيمان بالروح وخلودها، وإن تحرير العقل العربي من بعض الأوهام والأباطيل التي لازمته في عصور الانحطاط ضرورة حياة ووجود وبقاء".

فالمفكر "علي بدور" هنا له رؤية خاصة متمرِّدة على الواقع الملموس، ورافضة للأفكار والأوضاع السائدة في المجتمع العربي. وهو يسعى إلى أن يغيِّرها ويستبدل بها أفكاراً وأوضاعاً أفضل، يسودها الخير والفهم والاحترام والعدالة، سعياً لإعلاء قيمة الفرد العربي في نطاق المجتمع العربي وخارجه يقول: "إن الأخلاق التي تدعو إلى العدل في معاملة الضعفاء والمحتاجين بأن تتبناهم الدولة باتخاذ نظام "التأمين الاجتماعي" لهي أخلاق تتفق ومبادئ الإنسان في عصر التحرر والعدالة والحق، وإن الأخلاق التي تدعو إلى أن يكون الإنسان العربي بوحدة فكره ووحدة شعوره، ووحدة وسائله وغاياته إنساناً يعيش في وطن كريم كما يعيش الكثير من المواطنين من مختلف الأوطان في العالم، لهي أخلاق يمكن أن تكون قدوة ومثالاً".

ويتفاعل الكاتب بالمجتمع العربي الذي لا يعرف الرقاد، فيقول: "إن الأخلاق التي تتعدى نطاق السلوك المهذَب لتناقش سلوك الإنسان في الحياة، وتخضعه لمقاييس الحضارة والتطور لهي أخلاق مثالية في مجتمعنا، ولكنها ينبغي أن تكون هدفاً من أهداف مجتمعنا العربي الذي استيقظ على هدير الآلة في المعامل تصنع القماش، وفي الحقول تبذر الحب أو تحصد السنابل، وفي السماء تحمل الركاب والبضائع، وإن يقظة مجتمعنا العربي لن يعقبها رقاد، لأن الرقاد معناه الموت، بل سيعقبها قيام وسعي وجد وعمل لتحرير الإنسان العربي من بعض المعاني الأخلاقية التي تمنعه عن التطور الصحيح".

ويناقش القضايا الأخلاقية للأمة العربية باتزان شديد ومنطق سديد. فيختم المقال بقوله: "ووقفة عند المنابع الصافية لأخلاق أمتنا العربية التي جفَّ بعضها، وعرقلت جري بعضها الحشائش والطحالب.نجد أن المعاني الأخلاقية في مجتمعنا العربي سواء عاشت في مجتمع رعوي أو زراعي أو صناعي، هي المعاني الأخلاقية التي أغنت وجودها في الإنسان، فأكدَّت حريته وتحرّره،

وفتحــــــــــــــــــــــت لــــــــــــــــــــــه طريقــــــــــــــــــــــاً للمعرفــــــــــــــــــــــة، واكتساب منجزات البشرية في جميع الحقول. وجعلت من الإنسان العربي مواطناً في دولة، وفرداً في مجتمع، وإنساناً من رعايا المجتمع الإنساني".

ويضيف الكاتب مبرزاً موقف الأمة العربية ويقظتها الاجتماعية فيقول: "لأن أمتنا العربية قد التقت ذات يوم على محاربة كل تفرقة عنصرية أو جنسية، أو لونية، أم طائفية، ولا تزال على ذاك الطريق. وإذا كانت قد تلكأت بعض الوقت فإن يقظتها في العصر الحديث قمينة بأن تجعلها رائدة الأمم إلى تحقيق آمال الإنسان العربي في المعاني الأخلاقية الرفيعة التي تسود مجتمعنا الصغير، والمجتمع الإنساني الكبير، مؤكدة في ذلك كله أن الإنسان هو حقيقة هذا العالم الخالدة، وما عداه فباطل وزائل".

إنها لفتة إنسانية وقومية عربية، تسعى إلى تقارب الشعوب حتى المستضعفة منها، وتدعو إلى قيام روابط عاطفية، وذهنية بدافع من المعاني الأخلاقية الرفيعة التي تميز الإنسان ولا سيما الإنسان العربي.

وهكذا نجد أن "علي بدور" يصدر في كتاباته الفكرية من دائرة تمسكه بالقيم والمعايير القومية الصارمة. وقد كانت قضية الوحدة شغله الشاغل، معتبراً إياها أهم الأركان الأساسية في وجود الأمة العربية فهو في ذلك يناقش المبادئ القومية بجدية وعمق يجمع المعلومات الكثيرة ويتحقق من صحتها ثم يحلّلها ويناقشها ويبدي رأيه فيها بأسلوب مميَّز يجمع بين الدقة والجزالة، ويبث خلالها آراءه النقدية في الرد على من يحاول الوقوف في طريقها وإسكات صوتها الهادر. فمن قال "القومية والنظريات العلمية"(2)، اقتبست هذه الأجزاء في الرد على الأديب رجاء النقاش إذ يقول: "يعجبني في الصدق الأستاذ رجاء النقاش سماحته الفكرية، كناقد موضوعي على توفّركافة أسباب النقد الموضوعية في الكلام المنقود، وقبل المضي في المناقشة أودّ أن أطمئن السادة القراء أنني لن أتدخل في جدل مع الأستاذ رجاء، كذلك الذي وصلنا إليه مع الأستاذ الصديق "غالي شكري"، أو السيد غالي كما يحب أن يخاطب" مناقشيه الحساب".

ويتابع قائلاً: أنا والأستاذ رجاء على اتفاق في أن موضوع الوحدة العربية لا يزال بحاجة إلى بحث وتعميق، لأن الأرض لا تزال بكراً، والرواد قلة.. على أن ذلك ضروري إذا أشربنا أقلامنا حبراً عربياً، وتنفست كلماتنا هواءً عربياً، وليس بأقلام تغمس بحبر فرعوني أو تتنفس هواءً فاسداً محصوراً في مقابر فرعونية، لم يدخلها منذ آلاف السنين سوى الذباب ومكتشفي الآثار في هذه الأيام".

وبعد هذه المقدمة المطمئنة للناقد، ينبري "بدّور" في جرأة وثقة وموضوعية وهدوء للرد على "نقَّاش" قائلاً: "لقد وقف الأستاذ "رجاء نقّاش" عند نقطتين في مقالي المنشور في عدد الآداب الخامس" نحو أدب قومي جديد".

فأما النقطة الأولى فهي أنه اعتبر المقال "إنشاءً فكرياً"، ولو اعتبره مبادئ عامة بحاجة إلى أن تفصَّل وترتَّب لهان الأمر، أما أنه "إنشاء فكري" فإنني لا أريد أن أناقشه في التسمية، فقد تكون التسمية من قبيل "النقد الفكري الإنشائي" إن صحت التسمية، وهذا ما لا أريد البحث فيه لأنقد المقال على أنه شيء عام بحكم نقدي عام لا يوصل إلى شيء وهنا يبدو أثر العبارات القانونية واضحاً في هذا النقاش.

أما النقطة الثانية فإنه يناقشني القول في "لم تكن الوحدة بين إقليمي الجمهورية شعاراً سياسياً تحقق في عام 1958، بل هي نظرية متكاملة في المجتمع والدولة والفكر والأدب".

ورأي الأستاذ رجاء أن الوحدة التي تحققت حتى الآن هي الوحدة السياسية، التي دعمت بالفكرة الاشتراكية كمضمون اقتصادي، يحمي الوحدة ويدعو إلى تعميقها.

والأستاذ بدّور برؤيته النافذة والحكيمة يسبر أغوار الواقع، ويدعم رأيه بصورة أدبية جميلة، تدعو إلى الاستبصار والتأمل فيقول متابعاً:

"والأستاذ الصديق يمسك بالعصا من أحد طرفيها قائلاً: إن العصا كلها تتمثَّل في الجزء الذي تغمره الأصابع بالحنان، أما أن يكون هذا الجزء متمِّماً الأجزاء الأخرى فكلام ليس علمياً ولا يمكن قبوله "ويأخذ على رأي الأستاذ الصديق ملاحظتين:

1 . لولا الإيمان الكامل لدى العرب أن الوحدة تعني وحدة شاملة، ونظرية كاملة في المجتمع والدولة والفكر والأدب، لما قامت الوحدة بين الإقليمين، رغم كل العناصر المشجّعة على قيامها، فهي وصل ما انقطع، وليست وصل ماكان مقطوعاً في

الأصل. وهذا جوهر الخلاف في الرأي، ويأخذ "بدور" على النقَّاش تمسُّكه الشديد بالفكرة العلمية دون أن يأخذ بعين الاعتبار الإحساس القومي في هذه الوحدة، فيقدم الملاحظة الثانية قائلاً:

2 . لقد كان الأستاذ "رجاء" متأثراً بفكرته العلمية عندما ناقش الآنسة "نازك الملائكة" وحمل مفاهيمه لمناقشتي، وكلا الموضوعين على تباعد بدايتهما ينبعان من مصدر واحد، فالأستاذ رجاء متمسك (بالعلمية) وتمسكه هذا قاده لأن يهمل إهمالاً تاماً مصدر (الشعور القومي) وأسسه، فالقومية العربية ككل القوميات في التاريخ تقوم على عامل الشعور والوجدان والعواطف وتشترك في ذلك الكلمة المنثورة أو المنظومة أو اللحن الموسيقي، فيكون لذلك كله تأثير على العوامل التي تميّز شعباً من شعب، وأمّة من أمة، وقوميّة من قوميّة.

ولاشك أن هذا الشعور الذي يطفح به وجدان الإنسان إنما هو حقيقة من الحقائق التي تقوم عليها كل فكرة قومية، إنها حقيقة من حقائق العلم التي تصل إليها بالتجربة والبرهان".

ويبرز "بدّور" موقف "النقَّاش" في نقاشه لنازك الملائكة وينتقده قائلاً: "لقد ناقش النقَّاش الآنسة نازك بروح علمية، والروح العلمية المحضة في المسائل القومية لا يمكن أن توصلنا إلى شيء، بل لعلها تزيد من جفاف الفكرة، ونحن في هذه المرحلة من مراحل الاهتداء إلى (الذات) بحاجة إلى أبحاث كأبحاث نازك الملائكة، ودراسات موضوعية في البناء الاجتماعي السليم، لأن الأساس في كل بحث قومي هو الاهتداء إلى روافد التاريخ، واللغة، والحياة الاجتماعية المتكاملة. وما ينميِّ شعورنا بهذه الحقيقة، يضاف إلى خبرتنا الحية من التجارب التي تستمدها من تفاعل الشعب بتاريخه ولغته، ومحاولته إقامة العلاقة الاجتماعية على أسس عادلة. ويحمِّل المفكر "بدور" حملة الأقلام مسؤولية قلة الإنتاج في ما يتعلق بالفكر القومي من حيث المضمون فيقول: "وليس غريباً بعد هذا كله أن يقلّ إنتاجنا في الفكر القومي من حيث مضمونه مادام كثير من حملة الأقلام عندنا يقصرون التطور الاجتماعي على ما أخضع نفسه للحقائق العلمية والقوالب الجامدة، دون أن يعيروا واقعنا النفسي أي اهتمام جوهري، في حين أنه البداية التي لابد منها لكل بناء قومي سليم".

ويرفض المفكر رفضاً باتاً ما قاله "النقَّاش" ويدعو إلى الاقتناع بأن إيماننا بكل ما هو علمي ينبغي أن لا يقضي على كل ماهو قومي، لأن الموازين العلمية ليس لها علاقة بالموازين القومية، ويتحدّاه قائلاً ومستعتباً موقفه من القومية العربية:

"إذا كان الأستاذ "رجاء" مستعداً أن يثبت العكس فله مني في هذه الحال كلّ الشكر، على ما يقدّمه من أجل قوميتنا العربية، ووجودنا العربي، وذاتنا العربية، ويكون بذلك قد عجّل بخروجنا من شجون التجزئة، والإقليمية، وقذفنا بأجنحة النسور لنورد مواطئ أقدام أجدادنا على حافتي المحيط والخليج".

في الواقع إنه خطاب رائع وحوار مثمر في لغة أدبية مليئة بالتهذيب والمعرفة، وتدعو إلى التصالح مع العقل والواقع، قبل أن نصدر الأحكام متسرّعين لإرضاء النفوس الضعيفة التي ينقصها الإيمان والقوة في تحديد مصير هذه الأمة، وقد جاء هذا بأسلوب متقن وأنيق لم يستطع "بدّور" أن يخلع عنه ثوب الأديب المبدع، وهو يرتدي ثوب المحاماة والفكر في الدفاع عن القومية العربية، والوقوف في وجه من تصدّى لمحاربة الوحدة العربية، أو وضع العقبات في طريق مساراتها.

وكان "بدّور" قد تناول في مقال بعنوان "نحو أدب قومي جديد"(3)، كنت قد أوردت ذكره في النقاش الذي دار بينه وبين المفكر "رجاء النقّاش" تناول فيه أموراً في غاية الأهمية تدعو إلى تطوير هذا الأدب بما يتفق مع حاجة الوحدة بين القطرين الشقيقين، وترسيخ دعائمها، مشيراً إلى أن الوحدة بين إقليمي الجمهورية هي نظرية متكاملة من المجتمع، والفكر، والدولة والأدب، وهذا مما يدعو لأن نفكر من جديد في المظاهر الفكرية، والأدبية التي ولدت في ظل التجزئة التي أقامها الاستعمار، ولكن قيادة الرئيس عبد الناصر الناجحة المؤمنة بالشعب، قد فتحت الطريق أمام كل مواطن ليعبر عن رأيه، ويقدم براهينه لخير الأمة والوطن، ويسلط الكاتب بعد هذه المقدمة الأضواء على خمس أفكار، يعالجها بالتفصيل الدقيق مما لا يتسع المجال لذكره. وسأكتفي بذكر بنودها وهي:

1 . القيم القديمة والقيم الجديدة.

2 . خصائص الأدب القومي.

3 . الوحدة و الأدب القومي.

4. شكل الأدب القومي.

5. مضمون الأدب القومي. وسأتوقف عند شكل الأدب القومي ومضمونه والذي دعا "بدّور" إلى صب قوالب التجديد فيه.

يقول في شكل هذا الأدب الذي يريده مع الوحدة العربية القومية:

"إن الأدب القومي الجديد لا يعني مزج خصائص الأدب والفكر التي كانت سائدة في إقليمي الجمهورية، بقدر ما يعني اصطفاء الأفضل منها في قالب أدبي من اللغة الفصحى لا غير، ذلك أن اللهجات العامية في الأصل، لا تصل إلى مستوى الفصحى في دقة التعبير، وإحكام القصد، وهي لتنوعها ليس في إقليمي الجمهورية فحسب، بل في سائر أرجاء الوطن العربي سوف تقصر عن جعل الفكر، والأدب مستساغاً في ربوع هذا الوطن الكبير".

وينادي بحس قومي وحدوي متحمّساً لاستعمال اللغة الفصحى، معتبراً كل قصور في استعمالها في سائر ضروب الفكر، إنما يعد رغبة مباشرة، وغير مباشرة في تخليد أدب التجزئة، وفكر التجزئة ومحاربة الوحدة العربية، وباطل كل تبرير للكتابة بالعامية باسم الفن، لأن الفن في الأساس لا يوجب تشويه اللغة من أجل صدق التعبير، وليس هناك من فن صحيح، إذا لم تنطلق أسسه عن لغة صحيحة، فيكون الأدب القومي الذي ندعو إليه في ظل الوحدة المباركة شكلاً فصيحاً، لا عامياً يتوفر بُناته على دراسة مظاهر التاريخ العربي، والثقافة العربية لاستخلاص مضمون هذا الأدب القومي الجديد".

أما عن مضمون هذا الأدب القومي الجديد فيقول الكاتب:

"للأدب العربي عدا عناصره مضمونه الثوري الذي لا يمكن أن ينهض إلا به، إنه مادة خلاقة ومبدعة ومطوِّرة لإنساننا العربي الجديد، ذلك الذي ولد في الأحداث والثورة، وعاش نضال الأمة العربية من المحيط إلى الخليج، وهو الأساس والشعور بمشكلات الوطن الكبير والأمة الواحدة. هو الذي يوحد القضايا الفكرية والنضالية والفنية ولا يفرقها".

ويشير إلى الحاجة الملحَّة لأدب جديد بكل أشكاله ومضامينه، يحرر الأجيال العربية التي ولدت في ظل التجزئة، ويطلق قواها من عقالها، لتعمل للقضية العربية ككل، ذلك أن تجزئة القضية الواحدة، إنما هو قفل لها،وليس إحياء في كافة الأزمنة والعصور، كما يدعو إلى تعميق مفهوم التاريخ القومي في ضمير الأجيال العربية الذي سيؤدي إلى تعميق مفهوم الثقافة القومية، فإذا تحقق هذا المفهوم أمكن للأدب القومي أن يبدأ نموه بشكله ومضمونه الثوريين المبدعين.

وكأن "علي بدّور" لا زال حياً بفكره وضميره ونخوته العربية، بل وصحوته التي استطاعت أن تستطلع المستقبل، وما تعانيه الأمة العربية في المرحلة الراهنة بعد أربع وأربعين عاماً من كتابة هذا المقال. إنه يدعو إلى التمسك بالثوابت التي أخذت تتعرض للتهديد والوعيد، لنستمع إليه يقول:

"لعل المرحلة الراهنة التي يمر بها العالم، والوطن العربي هي من المراحل الفاصلة في تاريخ البشرية الحديث، وإن ما تشهده الآن منطقتنا العربية بالذات من مخاضات متناقضة، تجعل التمسك بالثوابت التي يقوم عليها مشروع النهضة العربية أمراً أشد أهمية من أي وقت مضى، ذلك أن الثوابت أخذت تتعرض إلى التهديد من جهات شتى، ويحتمل الواجب على المؤمنين بها، أن يستنهضوا الهمم للعمل على جلاء المعاني العميقة، التي حدَّدت ثوابت النهضة في المقام الأول".

لقد كانت فكرة القومية العربية عند "بدّور" تمثّل تعبيراً عن طموح الأمة، من أجل تحقيق نهضتها وأهدافها الراقية، وهي الأخذ بيد الإنسان العربي في مسيرته نحو مستقبل أفضل في حاضر ملبَّد بالسحب.

وهو ينظر دائماً إلى ماضي الأمة وتاريخها نظرة اعتزاز وشموخ، ويدعو أبناءها إلى استعادة أمجادهم، مستمدين من مسائل التراث، والمعاصرة وما يتشعب عنها، إنه يريد ثقافة متنوعة تضم اللغة وما تعنيه من وحدة. والأدب قديمه وحديثه، من شعر ونثر وقضايا، وحرية الفكر وقضية أزمة المثقف العربي ووسائل تجاوزها.

في الواقع لقد جذبتني هذه القراءة في مقالات "بدّور" الفكرية لما فيها من خصائص عقله الناصع، وأفكاره النيرة الواضحة، التي لا يكدرها غموض، ولا يفسد بيانها شزرة من تعقيد، كان بعيداً عن التقعر في أفكاره، والتنميق في ألفاظه اللهم إلا الاستعانة ببعض الصور الجميلة المعبرة، لإيضاح الفكرة واستجلائها، ولا يأتي هذا متعمداً متكلفاً، لأن قلم بدّور المفكر هو نفس قلم الأديب

الذي يخطّ إبداعه.

ولعليّ أيضاً سأغمس أنا قلمي، في الحديث عن موضوع بؤرة المجتمعات العربية، وما آلت إليه من انسياق رهيب في تيارات، ومفاهيم وسياسة مريضة، فرضتها الأمم الأغنى على الأفقر منها، والأكثر علماً

على الأقل علماً، مدفوعة بأهداف استعمارية سلطوية. وسأقف مع المفكر كمنظّر اجتماعي يدرس واقع المجتمع العربي المهدد بالانشقاق، والانشطار بين أصول وجذور عربية، وتيّارات وافدة لا يحسن الصمود في وجهها لانتقاء الأصلح، والأسلم لبيئة المجتمع العربي وتقاليده ومبادئه.

وتحت عنوان "زمن السيادة القومية" يتساءل الأديب المفكر: "ماذا فعلت أوروبا بالعرب كشعب، وبالعروبة كقضية؟... فيجيب قائلاً:

إنها فعلت الكثير: حاولت حضارتها أن تجعل من الإنسان العربي شبه إله، بتثقيفه والرقي بعواطفه، وحسه إلى مرتبة القدّيسين، ولكنها عزلته عن مجموع شعبه الذي نبت فيه، وأماتت في هذا الإنسان المثقف روح الجماعة، مع قهر لكرامة الأمة التي ينتمي إليها، وبعثاً لصفحات السمو الإنساني مع تسجيل وقح لإعدام البشر غير المتحضرين بوسائل ليست مشروعة... ولعل العروبة كقضية لم يضعفها شيء قدر ما أضعفها الحرب والغزو، ومع توالي الغزو، وإعادة المذابح بين الآن والآخر تولّدت في الذات العربية عقدة الخوف من الغد، وعقدة الركون إلى جانب القويّ للحماية. والإيمان المريض بأن ركب العروبة قد فات".

ويرى المفكر أن الاستعمار في العالم العربي يتجلى في مظهرين:

الأول إسرائيل، والثاني الأخلاق التي تفرضها الدول الاستعمارية على العالم العربي، والرجعية التي تقبل هذه الأحلاف، آملة أن تزيد من أمد بقائها في الحكم.

ويرى أيضاً أن العروبة وقد أصيبت من الاستعمار الغازي بالكثير، قد أصيبت أيضاً من الاستعمار المنبعث من داخلها من فوضى القيادات، وفوضى السلطان، وتآزر هذه القيادات فيما بينها، فلا تنهار القصور المشيدة على الرمال لتنهار معها الرؤوس الفارغة التي تحكم الملايين، بالأدعية والتعاويذ، غير مصغية إلى نصيحة أو مشورة، جاعلة من النفوس النبيلة، والجباه السمراء، محطّاً لأقسى أنواع العذاب والتشريد والنفي والإبعاد عن الأوطان.

ويعتبر "بدّور" أن الشعب العربي إذا كان اليوم يقاوم الاستعمار بمظاهره المتعددة، الخارجية والداخلية منها، فإنه مدعو لإثبات وجوده الحي في معركة البعث الخالدة، التي يخوضها ضد كافة ما تركه الاستعمار على أرضنا الطيبة، من عقد النقص والخوف، كأمة وحضارة وكاتجاه حضاري ضد إذابتنا في بوتقة الامبراطورية الاقتصادية الجديدة، وضد حرب الإبادة التي نتعرض لها في فلسطين... وعلى كل أرض عربية، وضد كل المعاهدات التي توطّد للاستعمار قدماً، وللخونة قدماً.

ويجعل من مصر وثورتها عام 1952 . المثل الصالح والقدوة . في تحرير نفسها، وطرد الاستعمار إلى غير رجعة، وقد أعادت الثقة إلى نفوس المواطنين، من أبناء الشعب بقضية وطنهم العربي الكبير، بعيداً عن تيارات المذاهب المختلفة في السياسة والحكم، وأقامت كياناً عربياً أصيلاً، في ظل راية القومية العربية، كنزوع إنساني نحو عالم فاضل، حر، سعيد.

هذه ملامسات لملامح من فكر "بدّور"، فكر عامر بحس المسؤولية، وبالوجدان الحي، طافح بالنتاج المتلاحق الفياض.

وتنوع الموضوعات لدى المفكر كان أمراً لافتاً للنظر، فقد شغله "موضوع الثقافة والمثقفون"(4)، وكان من الموضوعات الفكرية والأدبية الهامة التي تناولها "بدّور" في البحث والاستقصاء، وقد سبق في ذلك عدداً كبيراً من الأدباء، والمفكرين الذين بحثوا في قضية الثقافة، والمثقفين في المجتمع العربي، ويقدم

لهذا البحث بقوله:

"شغلت قضية المثقفين والمجتمع الجديد، أذهان المثقفين أنفسهم منذ أقدم العصور، فمن حضارة اليونان والرومان والعرب، وحتى عصر النهضة في أوربا، والعصر الحديث، ولا تزال قضية الثقافة تتوالى فصولاً.".

ويتساءل الكاتب من أين جاءت هذه الطفرة الإنسانية التي لم يقدر لها أن تنتهي إلى سكينة وقرار. فيرجعها في أسلوب أدبي

جميل إلى نزوع الإنسان الدائم عن واقع يخاله مريضاً والعودة إليه بأسلحة الإنقاذ، والثقافة تخلق للمجتمعات أساتذة ونقاداً، يوجهون سفن المجتمع فلا تطمرها جبال الجليد العائمة في البحار الواسعة، ويرى أن قوة الثقافة تكمن في قدرتها على التحويل للصمود في وجه الهجوم الاستعماري والتحرر منه. ويشبه العالم بعلبة دبابيس متناثرة، ولكن الاتجاهات التي تمثل دور قِطَع المغناطيس قد تجذب إليها ما تناثر من دول وشعوب وأمم. والثقافة في نظره هي أداة فهم الحياة الحقة، والمثقفون الذين سوف يفيدون الوطن هم الذين يؤمنون بشخصية أمتهم، وفكرهم القومي، ووحدة وطنهم، ونضال الأحرار لتحرير الأجزاء المستعبدة، وخلق المجتمع العربي الجديد، الذي يطمحون إليه، لترفرف عليه راية الرفاهية والعدالة والسلام ويسترسل "بدّور" في الحديث عن المثقفين والمشكلات الفكرية، ومشكلات الفكر السياسي، ومشكلات الفكر القومي، ومشكلات الفكر الفلسفي، كما يتحدث عن مضمون القومية العربية، على ضوء ما قدّمه من تلك المشكلات ويتلخّص هذا المضمون بما يلي:

إن العناصر الأساسية الهادفة إلى إحياء الوجدان القومي بإعلاء شأن اللغة العربية، والتاريخ القومي، والمحافظة على الشخصية العربية، وتحقيق سيادة الأمة العربية بطرد الاستعمار، ورسم الطريق للقيادة السياسية المعبرة عن روح الأمة وحاجاتها، وأهدافها المثلى، وإتاحة الفرص لأن تكون القيادة الفكرية موجهة للمجتمع، حريصة على إشادة بنياننا الفكري من واقع ماضينا، وحاضرنا ومستقبلنا كسلسلة لا انفصام لها، وتقليل الفروق بين الطبقات وفق روح العدالة، وتكافؤ الفرص، وخط تطور المجتمع العربي نحو الوحدة الشاملة، والقيادة الواحدة، والتجربة الاجتماعية الكبرى، ذلك كلّه ما نعبّر عنه عندما نقول: "القومية العربية"، عقيدة كل عربي مخلص من المحيط إلى الخليج".

وهكذا نجد أن المفكر قد جمع كل هذه العناصر ضمن هذا المضمون، حين رأى أن الثقافة رسالة، تمدّ الناس جميعاً بمعرفة يومية، تربط بينهم وبين القضايا القومية التي يبحثون عنها، إنها أداة فهم الحياة الحقة، وبدونها يستوي الجماد والإنسان كما يقول.

"إنها أسس ومبادئ واهتمامات، تفصح عن الأسلوب الذي اتجه إليه "علي بدور" وأتبعه في كتاباته. فهو ما زال يلتمس الوضوح، ويبحث عن درب يأخذ بيده وبيد غيره إلى أرض الحقيقة، إنه يبحث عن الحل في قلق فكري، كانت قضية القومية العربية مسيطرة على تفكيره، يناضل من أجلها بالكلمة الحرة، وبالثقافة الأخلاقية التي هي رسالة تترجم حركة التاريخ، إنه يحمل حرارة الإيمان والانتصار الأكيد والدقة اللامعة في قضايا الوحدة القومية كي يعيد للعالم العربي نضارته.

تبدو في مقالاته الفكرية خصائص عقله الناصع، وأفكاره الواضحة التي لا يكدرها غموض، ولا يفسد بنيانها شيء من التعقيد، يأتي بالصورة كي يولد الكلام واضحاً وقاطعاً في وضوحه، ويروض اللغة لخدمة العطاء الفكري الذي يحلم بواقع عربي، يتسع للعقل والتنوير، والالتزام القومي في بنيويّة أسلوبيّة خاصّة تتزاحم فيها الكلمات، وتتراكم الجمل في حركة دائرية، ومستمرة تنبعث من حرارة القلب لإيمانه العميق بوحدانية الشعوب العربية، ومن روح متمردة على عالم مليء بالضبابية، تريد أن تقفز فوق المشكلة القومية للشعب العربي.

يقرأ "بدّور" في فكره الواقع العربي، وجدليّة التخلف والاستبداد، وهو يصدر عن معرفة واضحة بالتبعية، والاستعمار وقضية فلسطين، والصراع العربي الصهيوني، لقد كان وطنياً قومياً في المعرفة، يفتش عن المواقع التي تنشئ الثقافة الوطنية القومية في كتاباته، وثقافته هذه تستلهم التحرر، وتلهمه تصوراً كفاحياً واضحاً في مقالاته بالمعنى القومي للكلمة.

وهكذا فقد بدا لنا "بدور" فيما عرضناه له من آراء مفكراً واسع الأفق في معالجة القضايا القومية، وهو ينظر إلى ماضي الأمة وتاريخها نظرة اعتزاز وشموخ، ويدعو أبناءها إلى استعادة أمجادهم، والحفاظ على عروبتهم ولغتهم.

وذلك حين يقول: "لقد كانت الأمة العربية ذات وجدان قومي سليم يعتمد على عاملين: العروبة واللغة العربية ففي عامل العروبة حفاظ لها من الانقراض أمام حركة التاريخ المستمرة. وفي عامل اللغة العربية يكمن سر العظمة العربية سور بقاء الوجود العربي، وسر تماسك الشخصية العربية".

وقفة مع "بدّور" الأديب والكاتب والقاص:

كان "بدّور" إنساناً متعدداً، يكتب اجتهاداً فكرياً خاصاً كما رأينا في مقالاته. وينصرف إلى الأدب للروح وللذات كما سنرى في الجانب الأدبي من آثاره.

كتب "بدّور" المقالة والقصة فجاءت كتاباته تجربة من تجارب الحياة يسوقها الأديب في نصاعة بيان ليسترشد بها الناس

ويستفيدوا منها أو ليتذوقوا أدبها.

ولعلي بدور أسلوبية أدبية، تنبئ عن مقدرته في نشر أجواء من الأحداث، ينقلها إلى أرض الواقع في لوحات ملونة، تتآزر بها عدة من العناصر، فقد تناول "بدّور" المقال بسردية منطقية ودقة، كما أضاف إلى قصصه لمسة من الإبداع والإيقاع واستمد في الرواية نبضات وأبعاد تلألأت في محاولة عجيبة، للانطلاق نحو التجريب، مطلقاً صوته في مرحلة زمنية بالغة الأهمية والحساسية.

كتب مقالات أدبية كثيرة لكنه لم يجمعها في كتاب، وهذا إهمال منه، كما ترك قصصاً كثيرة أيضاً لا زالت مخطوطة ومتفرقة في عدد من الصحف، والمجلات التي اطلعت عليها، وربما تواضع "علي بدّور" وانخراطه في سلك المحاماة كان من الأسباب التي صرفته عن جمعها، ونشرها على الرغم من ثقته بنفسه، ومعرفته وأدبه.

وقد رأينا أنه نشر إنتاجه الأدبي مبكراً ومنذ الأربعينيات، حيث كان زاده أدوات تعبير ناجحة في ممارسة صادقة، وذهن وقّاد، ومشاعر قلب يسكنه النور. كان في السابعة عشرة عندما دفع بمقالاته، وقصصه إلى الصحف التي كانت تصدر في مدينة الشهباء، ومنها: الجمهورية، الحديث، الشباب، التربية، الحوادث، برق الشمال، السنابل.

كما اندفع صوته الثقافي المبكر إلى دمشق فكتب في مجلة عصا الجنة . والأسبوع، والدنيا، وذلك في الأربعينات والخمسينات أي مابين عام1947 و1961. ثم انطلق هذا الصوت إلى صحافة بيروت، فنشر في المعارف وفي الصياد والآداب والأديب مقالات وقصصاً عديدة تحمل عناوين مختلفة، منها "في رسالة الأدب"، "الموج والشاطئ"، قصة "الحرير الحديدي"، قصة "المنديل"، قصة "خيوط رقيقة"، قصة "عتاب الأرواح" قصة "دموع من لبنان وغير ذلك من المقالات والقصص التي احتفظ بها الأديب ضمن كتاباته.

كما ترك "بدّور" رسائل أدبية جميلة كتبها إلى مجموعة من النساء رأيتها بين أوراقه، وقد جمعها في دفتر طرح على الصفحة الأولى منه هذا العنوان "رسائل إلى النساء 1954 "الجزء الأول"، وقد كتب العنوان بخط يده.

وسأورد بعضاً من هذه الرسائل لتعطينا فكرة عن حياته، وصداقاته في سن الشباب، وبالتالي عن أسلوبه في الترسل وما اختاره من ألفاظ دقيقة، تنسجم مع المرأة التي كان يخاطبها في رسائله، حرصاً مني على أن يكون أدبه متاحاً لمن يود الاطلاع عليه.

تتعدد أسماء هؤلاء النسوة، ويختلف مستواهن الاجتماعي، والأدبي. فمنهن المرأة الجميلة، والأخرى الشاعرة، والثالثة الكاتبة للقصة، والرابعة التي ينشد في حماها السكينة والاستقرار المأمول.

فمن رسالة كتبها إلى روز في تاريخ 1954/3/22، يسجل "بدّور" بعضاً من قبسات وجده، يقول في الرسالة:

عزيزتي روز أحييك تحية طيبة، وأهديك أكثر من سلام، ذهبت هذا الصباح إلى مركز البريد، فوجدت رسالة حلوة، ظرفها أنيق، وعباراتها رقيقة قرأتها ثلاث مرات، إن هذه الرسالة العزيزة تقوم مقام روز التي كتبتها.

روز إنني كلما أفكر في أن عينيك الجميلتين توجعانك أسأل الله أن يهبك الصحة، إنك جميلة ياروز وعيناك أجمل مافيك.

روز. هل أنت راضية عني، وأما رضاي وقناعتي بك، فدليل ذلك أني أكتب لك هذه الرسالة، وفي نفسي عاطفة صافية، أحاول أن أغمس قلمي فيها، فلعلك يا روز تشعرين بهذه العاطفة التي لابد أن تذوب بمجرد أن تلامس هذه الورقة أناملك الدقيقة، ويديك الظريفتين.

من هذه الرسالة يبدو "بدّور" مولعاً بالجمال، والأناقة التي كانت إحدى سماته الشخصية، كما تبدو عاطفته المتدفقة والحارة التي ستنصهر بمجرد ملامسة الورقة باليدين الظريفتين.

أما من هي روز ؟.. وأين تقيم؟ وما صلته بها؟.. فلا نعلم عنها شيئاً كما لا يعلم ذلك أصدقاؤه ولا أسرته لأن الرسالة كتبت قبل زواجه أي قبل أن يتخرج من الجامعة وربما كانت روز إحدى زميلات الدراسة.

ومن رسائله الأدبية رسالة بعث بها إلى الأديبة الشاعرة "سلمى الخضراء" قبل أن تتزوج، وهذا كما يبدو في الخطاب حيث

عرفت فيما بعد "بسلمى الخضراء الجيوسي" نسبة إلى زوجها. وتاريخ الرسالة هو 1960/2/3 ومما جاء فيها:

سيدتي سلمى الخضراء: بعد التحية. ماذا يعني أن يصدر ديوان شعر جديد؟ أهو حصاة تسقط في نهر لتخلّف أكثر من دائرة؟ أم أنه نخلة تتسامق إلى جانب نهر، فيقف الماء ليتأمل سمو النخلة الباسقة.

لا أدري ما حل بفكرة الزيارة لحلب؟.. إن الموعد الذي ضربناه كان خط بيروت، لعلك مستطيعة إخباري بالوقت الذي يتيسر فيه تحقيق مثل هذه الزيارة الموعودة، حيث المعرّي على الطريق والمتنبّي في المنتهى، وسلمى بشعرها الحديث، تأخذ الراية خفاقة، لتزيدها شعوراً بالسمو والأصالة.

إنها رسالة أدبية جميلة تشير إلى الصداقة التي تربط الأديب "بدّور" بالشاعرة الفلسطينية المجددة في الشعر العربي ألا وهي "سلمى الخضراء الجيوسي" كما نستشف تهنئته لها بإصدار ديوان جديد شبّهه بالنخلة المتسامقة على ضفاف نهر يتأمل سمو النخلة. وهو تشبيه رائع يعبر عن ذائقة أدبية رفيعة.

وتتعدد الأسماء الأنثوية الجميلة في رسائل "بدّور" فنقرأ في مجموعته رسالة إلى "جورجيت" وأخرى إلى "أميمة" وثالثة إلى "بهنان" وغيرهن كثيرات، مما يشير إلى أن "علياً" قد احتل مكاناً جيداً في قلوب بنات عصره، كما كان هو مركز إعجابهن مما يذكرنا بعمر بن أبي ربيعة وكثرة صويحباته. ما ذلك إلا لما كان يتمتع به بدور من وسامة ولباقة اجتماعية وإحساس مرهف وحديث يطلق لسان الصمت بعذوبة.

وقد أعجبتني رسالة بعث بها إلىجورجيت، ولا أدري من تكون؟ ولكن وكما يبدو أنها كانت فتاة مثقفة وعلى مستوى رفيع من الفكر، كما كانت كاتبة مبدعة وهذا ما يوضحه سياق الرسالة المؤرخة بتاريخ 1959/7/21 كتب إليها يقول:

عزيزتي جورجيت....

تحية طيبة وبعد. كنت أفكر في كتاب أهديك إياه، ولكنني محتار بين كتابين (سقراط الحضارة) لـ "كولن ويلسن"، أم (عند قدمي غاندي)، لـ (براجاد) رئيس جمهورية الهند، لست محتاراً جداً، وإن كنت أعرف أنك تحبين المفاجآت، ولكني أعتقد يا عزيزتي أن الكتاب ضيف وصديق، وإنه من اللائق أن أسألك عن الضيوف الذين تفضلين أن تقضي معهم الليل، مابين غرفة الجلوس وسرير غرفة النوم.

كانت رسالتك وقصتك من أمتع المفاجآت، والمباغتات في حياتي، ففي الرسالة تعبير عن فهم وإخلاص في الفكر، والفن والعاطفة، وفي قصتك فصل من أمتع الفصول التي كتبت حتى الآن. بساطة وعفوية وصدق مع الفن وبأغلاط قليلة، لقد بدأت تتعلمين المشي وحدك، وأخشى أن تسبقيني وتتركيني وحيداً.

لقد قرأت الفصل الأخير، صدقيني بمتعة رائعة في كل ما تكتبين، والحوادث تجري بطواعية، ومرونة عجيبة، وخاصة المواضيع السياسية، لك يا جورجيت أن تثقي منذ الآن أن شخصيتك الواضحة سندك في الحياة، ومن أجل الكتابة دائماً.

لا أدري ما هي أخبار الباخرة، وأخبار سكانها ليلاً، عندما تنام أشياء كثيرة، وتستيقظ العواطف والمشاعر في غرفة الربان، قلب الكاتبة.

وبالعودة إلى تفاصيل هذه الرسالة القيّمة تذكرت جيلنا نحن المتأدبين، عندما كان عندنا الكتاب أسمى هدية يقدمها شاب إلى فتاة أو بالعكس، ولا زلت أحتفظ بكتاب "رباعيات الخيام" الذي قدمه لي زوجي في أول لقاء بيننا أثناء التعارف والذي اعتبره أسمى هدية ربطت بين قلبين.

كما تطارحني رطوبة العبارة وجمالها في هذه الرسالة، ويعجبني الارتقاء الفكري، والإنساني لدى "بدّور" حين يمد يده بوفاء آخذاً بيد المرأة الكاتبة إلى طريق النجاح، والثقة، واجتياز كل الصعوبات.

فأنا أقدر فيه تلك المشاعر، كما أقدر في كتابته سلاسة الأسلوب وعذوبة التعبير، وانتقاء الكلمة المعبرة.

أما "بهنان" وهي إحدى صديقات "بدّور" فقد كتب لها يقول:

عزيزتي بهنان.

"كانت رسالتك عذبة من أناشيد الفن، فيها إحساس بالحياة جميل، وفيها كلمة قد نضجت كسنابل القمح في شهر أيار، خضرة وحباً، وسماء صافية ترصعها النجوم، لعلك تقرين بما أرى يا بهنان من أن المراسلة بين شابة وشاب هي روح المتعة

وجوهر الوجود.

على الأوراق ينثران الشكوى، وفيها يقطفان السلوى، وفي زواياها يغرسان ما شاءا من شجر الورد والزيتون المبارك، فإذا الحياة التي نحياها حياة زاخرة بالمتعة فياضة بالبهجة، كانت أفواج السنونو تأتي متلاحقة كأمواج العبير إذا هبت من حديقة آسرة، ورسالتك أيتها الأخت وإن كانت تحلم بعض الأفكار السود بلون السنونو، إلا أنها تحمل أيضاً أخبار بهنان، واسلمي لصديقك يا بهنان.

فبهنان إذن صديقته وليست أخته، ولكن السمو نفسه يجعله ينظر إلى الصداقة نظرة الأخوة، مادامت قائمة على المطارحة في الأفكار والشكوى من الأحزان ونشدان السلوى في مراسلة الأصدقاء وأسلوبها آسر. تتراءى فيها انعكاسات الطبيعة المنسجمة مع الحالة النفسية للمتخاطبين.

ومن رسالة عاطفية رومانسية بعث بها إلى "أميمة" تتراءى مسحة الحزن والتشاؤم واليأس في حياة "بدّور" وترتسم هذه الأحزان في رسالته واضحة. وبعد أن ابتسمت له الحياة يتذكر الألم والموت والبكاء على ضريح الحبيب. فيقول:

عزيزتي أميمة:

أرأيت إنساناً أحبك فابتسمت له الحياة بثغرك، وعزفت له ألحان حبه الأصيل مالم تسمعه أذن بشر، أرأيت علياً وقد استقرت به الحياة استقرارها المأمول.

إن الإنسان يا أميمة يعشق الحرية، ويسعى للسعادة ولكنه عندما يحب يشعر أن لذته القصوى هي في أن يتألم، ويستعبد من قبل حبيبته.

وآخر ما هنالك سيموت أحدنا، ويزوره الثاني في قبره كل حين ليبكيه، ويضع على قبره بعض الورود.

ولا أدري هل زارت أميمة ضريح علي بدور ووضعت باقة ورد إخلاصاً لذكراه أم أن العكس هو الصحيح، لست أدري لقد رحل الجواب مع حب الكاتب المترسل وفي طي بقية أسراره.

هذه الرسالة الخاصة التي استعرضت بعضها نسجتها تراكيب لغوية جميلة وشديدة البساطة، لكنها قادرة أن تمنحنا إحساساً بالرهافة والقدرة الفنية، مع احتوائها بشكل رائع مزيجاً من صدق الشعور، وانسجام الذات الشابة مع أحاسيسها في الرسائل. ووضوح في البيان، وصفاء في الصور يستمدها من الطبيعة: النخلة على جدول الماء، أسراب السنونو، شجر الورد والزيتون، على الأوراق ينثرون الشكوى، سنابل القمح، هذا إلى جانب ثقافة واسعة في المعرفة مع دفء في العاطفة وفلسفة في التعبير كما في قوله: تستيقظ العواطف والمشاعر في غرفة الربان، قلب الكاتبة. لقد أخلص "بدّور" المحبة للأدب وولع به،ومما لاشك فيه أن عشق اللغة والأدب يتسرب دائماً إلى النفس في مرحلة الشباب كما رأينا في رسائله، ثم تأتي مرحلة النضج منطلقة من شعاب القلق الروحي، كما سيتراءى في قصص الكاتب بعد سنّ النضج.

لقد كان "علي بدّور" قاصاً منذ كان في السابعة عشرة من عمره، وكانت قصصه في سن الشباب تنطلق من ترانيم الربيع، وعواطف التفتح على مرافئ المجتمع، واهتمامات الشباب، ومنها ما كتب في سن النضوج الأدبي، وتميزها عناوينها المنتقاة بدقة.

فمن عناوين قصصه في تلك الفترة: "اعترافات شاب خجول . الموج والشاطئ . أين أنت . الخبر العجيب . الببغاء . قطرات الزمن المضيئة . فنجان قهوتها . التفاح لا يؤكل دائماً . روح الزهر وروح الإنسان . نهر من ضياء الصباح . الخيبة . السيدة ذات الطيف . البحر يفكر دائماً . قصتان مع الأحلام، وغيرها كثير. وقد جمعها القاص "بدّور" في دفتر أنيق يحمل على غلافه لاصقة حمراء كتب عليها بخط يده: قصص (الجزء الثاني) 1961 . 1983 علي بدور، دون أن يضع للمجموعة عنواناً ولا فهرساً.

وسأورد مقاطع قصيرة من بعض هذه القصص، للوقوف على قلمه المبدع في فن القصة، وبالتالي لاطلاع القارئ عليها إذ لا تزال مجموعاته الفكرية والأدبية مخطوطة لم تر النور حتى الآن، وربما في إشارتي إليها تشجيع عدد آخر من الباحثين في أن يستكشفوا هذا الإنتاج الذي أصرَّ علي بدور على عدم إظهاره وطباعته، لقد أهمل إنتاجه رغم يسره المادي، وبروزه الاجتماعي، والمكان الأدبي الذي تبوأه كعضو في اتحاد الكتاب العرب، وعضو بارز في نادي شباب العروبة وغير ذلك من المراكز الثقافية التي شغلها كما أشرت سابقاً.

يقول من قصة "الخبر العجيب"، وأعتقد أنه كتبها عام 1962، كما قرأت في إحدى زوايا الورقة بخط منمنم صغير، يبدأ القصة بهذه المقدمة:

"لا أدري إذا كانت مشاعري صافية إلى درجة أستطيع أن أعكس عليها بعض الأفكار التي تتعبني، وذلك بعد أن استمعت إلى ذلك الخبر العجيب الذي هزني بشكل يدعو للألم والمرارة".

ثم يذكر مغامرة عاطفية لصديقه الذي أحب فتاة متزوجة اسمها أمل، ذكَّره بفتاة أحبها الكاتب منذ عشر سنوات اسمها أمل أيضاً، لم تسمح له الظروف الارتباط بها، ويسترسل الصديق في وصف أمله فإذا بها نفس الفتاة التي أحبها الكاتب، وأثار هذا الوصف ذكريات وأشجاناً كثيرة في نفسه، إذ يقول:

"ولكنني لا أدري ماذا اعتراني الآن، إن تلك الأخبار الخاصة جداً التي أطلقها صديقي عنها هزتني في الصميم، وجعلتني ضائعاً في دنيا من القيم المهانة، والإنسان الذي يخيب رجاء الغد وأمله فيه"، إلى أن يقول مفلسفاً الحب بقوله:

"أخذت أناقش الحب نفسه، هل هو دائم، هل ينفذ مع الوقت، أم أنه يزداد رسوخاً ولو تغيّرت أشكاله الخارجية، إذ تبقى مضامينه التي تزداد التصاقاً بالقلب كما تزداد جذور الشجرة امتداداً في أعماق الأرض".

ويفاجأ الكاتب بقصة هذا الحب، الذي ملك عليه شغاف قلبه، فقد كانت أمله حبه الأول ثم تزوجت من غيره، وهاهي تخون زوجها بمشاركته بحب شاب آخر على غفلة منه. ويتساءل الكاتب: ترى هل ستحب غيره لو قدر له أن يتزوجها"؟... ويجيب على التساؤل بخواطر عديدة إلى أن يقول:

"وأحسست بهزة في قلبي، فلم أتبين حقيقة هذه الهزة أول الأمر، ولكنني وأنا أقترب من المنزل شعرت أن جمرة صغيرة تنطفئ في قلبي، وأن رماداً كثيراً يتطاير أمامي، وهزتني النهاية، لقد عدت وحيداً، بعد أن انطفأت جذوة أمل في قلبي إلى الأبد".

ونحن نتساءل في نهاية هذه القصة، ترى هل فقد علي بدور نتيجة هذا الحب ثقته بالمرأة، مما جعله لا يتزوج إلا متأخراً وهو في سن الأربعين، ربما . قد يكون هذا وقد لا يكون ..

ومن القصص الجميلة التي كتبها قصة "السيدة ذات الطيف"، ويبدو من خلالها الكاتب على علاقة عاطفية وموعد أثير يحرص على تنفيذه بالدقة المطلوبة والزمان المرصود.

يقول: "أخذت الساعة تقترب من الخامسة مساءً، فيما كانت الريح تطرق النافذة بعنف، والسماء مكفهرة بالغيوم الواعدة بمطر غزير، وأنا أرتدي ثياب الخروج، محاولاً اللحاق بالموعد المضروب لي عند تقاطع الشارع الرئيسي أمام فندق الشام بدمشق"، وهو بذلك يحدد البعد الزماني والمكاني في إطار قصصه.

كما كتب بدور قصة "البحر يفكر دائماً"، وكما نلاحظ أن الكاتب ذواق في اختيار عناوين قصصه التي تنشر أطيافاً من الشاعرية والشفافية الواضحة، يقول من هذه القصة:

"ولكن من يستطيع أن يعي دائماً قصص ملايين الذرات البحرية، وملايين حبات التراب، وصراع كل منها من أجل النفوذ إلى عالم الأخرى، إنه ولاشك مخزون كله في تجاويف العقل الكبير.... تلك التي تظهر بوضوح حين تحلق فوق سطح البحر، أنسام المساء مثل أمواج الطيور المهاجرة إلى بعيد".

ومن قصة بعنوان "قصتي مع الأحلام" يقول الكاتب عاجزاً عن التفريق بين الحلم والواقع:ويخطر لي كثيراً أنني من خلال مطالعاتي المتواصلة، حين كنت أقرأ بعضاً من شعر وتاريخ وفلسفة في وقت معاً، فإذا ضفائر الفكر ملونة بالشعر والتاريخ والفلسفة، وإذا وجه الحقيقة بجماله وهيبته وحضوره في النفس والفكر والقلب، فيختلط الواقع والحلم والحلم بالواقع دون أن أفرق بين هذا وذاك".

وللأديب "علي بدور" رواية مخطوطة، تقع في 190 صفحة اختار لها المؤلف عنوان "مصر بلا أهرامات" كتبها في عصر الوحدة العربية بين مصر وسورية، يقول في بداية الفصل الثاني منها:

"أما هنا فإن النيل يجري كأننا على ظهر سفينة مستقرة، والهواء في الأماسي رقيق كأنه روح العاشق، والنجوم تشع كشموع حملتها حوريات السماء".

براعة في الاستهلاك للنص، ولغة تصلح للحب يحرص عليها ليبرز العلاقة الودية بين القطرين مصر وسورية.

ويختم الرواية بهذا المقطع: "وكان الفكر وهو يتجمع مثل القطن الأبيض النظيف، ينتظر أن تمتد إليه الأنامل الناعمة لتغزل منه خيطاً طويلاً لا نهاية له، فيكون زناراً لهذه الأرض، لا ينتهي... ولكن بعد أن استمعت إلى جمال عبد الناصر ذلك القائد المفكر، وهو يعلن رأي الأمة العربية في الدعوة الفرعونية

وسائر الدعوات الانعزالية الأخرى، وضحت أمامي الخطوة الأولى من طريق الفكر في روايتي، بينما كانت العصافير الملونة تحلق في فضاء اللوحة، وسنابل القمح الذهبية تتحرك تحت أجنحة العصافير، دون أن تتكسر أعوادها وألقيت نظرة حانية على القاهرة، التي كانت تحتفل بعيد الثورة السابع قبل أن أكتب الكلمة الأولى".

وهكذا نجد أن بدوراً كان دائماً يستبشر بالتطلع الهادف، ويشرئب نحوه، هادفاً من كتاباته بما فيها القصة والرواية وحدة الأمة العربية ونضجها الواعي وتقدمها الحضاري.

وكم كنا نتمنى لو مارس الأديب مقدرته القصصية لكتابة القصة المستمدة من مجال عمله في المحاماة وعالم القضاء، فيتخذ موضوعاتها، وما أكثرها من واقع القصر العدلي وأبطاله ليضعها في دروب المجتمع في ضوء دراساته الاجتماعية، وتجد طريقها إلى الحكايات والقصص التي تصبح من مواد القانون والعدالة والجريمة.

هذه مقتطفات قصيرة من الأعمال القصصية التي أنجزها الكاتب في فترة قصيرة نسبياً من تواريخ كتابته، لا يتسع المجال لسردها جميعاً وهي تشكل التطور الطبيعي، والمتطور لمستوى القصة القصيرة. ويمكن أن نضع بدور في مكان الريادة في كتابة القصة القصيرة منذ الخمسينيات والستينيات حيث قدم فيها رؤى جديدة، وشيئاً ملائماً لعصره في مجرى الإبداع.

وهكذا كان "علي بدور" مفكراً وأديباً يتمتع بنضج فكري ونضج أدبي، مع أدوات تعبير ناجحة في ممارسة صادقة لمسؤولياته على خط الفكر، ولوجدانياته في مسيرة الأدب. ومع هذا فقد ابتعد عن الأضواء والضجيج. على الرغم مما تركه على الساحة الثقافية من إنتاج يعبر عن فكر راق وقدرة كتابية. ولعل "علي بدور" لم يكن ينشد الانتشار وذيوع الصيت في المحافل الأدبية وإنما أراد أن يكون فقط صاحب رسالة ينشد توصيلها بأمانة، مفجراً كثيراً من القضايا، والذكريات التي تنطلق من الواقع، وتختص بهذا الواقع الذي يجده بالغ الثراء والخصوبة فيجلّيه ويصوغه.

أجل، لقد كان "علي بدور" غنياً في إنتاجه وإبداعه ولكنه لم يجمع ما فاضت به قريحته في كتاب مطبوع يحمل اسمه.

ولا زال هذا الإنتاج مخطوطاً ومنظماً في مجموعات منسقة كتنسيق فكر كاتبها، وتحتاج إلى من يأخذ بها إلى طريق النور لتقف الأجيال على هذا الزاد الثقافي، والمعرفي لعلي بدور في حقول مختلفة المنازع ومتعددة الوجوه، وذلك لامتداد عمر هذا الأديب في الزمان والمكان.

إن الحديث يطول عن "علي بدور" ولابد أن يأخذ حقه كاملاً كمفكر قومي، وأديب أعطى بقدر ما يستطيع، وأدّى الأمانة بكل صدق وتجرد وإخلاص.

لقد رحل "بدّور" عن دنيا الفكر والأدب ليرد رياضياً من الدنيا الخالدة. لقد افتقدته مدينة الشهباء علماً من أعلامها المرموقين وودعته بتاريخ 27 تشرين الثاني عام 1999. وكانت وفية لعهده وجهود بنائه. فأقامت له مديرية الثقافة في حلب حفلاً تأبينياً تحت عنوان "شموس أضاءت سماء الشهباء" حضره عدد كبير من الأدباء وأصدقاء الفقيد وكان ذلك بتاريخ /3/ شباط عام 2000، أبرز فيه المتحدثون صفات وأخلاق وعطاءات المحامي والأديب الراحل، وما خلّفه فقده من أثر واضح في أوساط المثقفين والمفكرين من أبناء حلب الشهباء.

مؤلفاته المخطوطة:

1 . دراسات في الفكر القومي المعاصر.

2 . مجموعة رسائل إلى النساء.

3 . الأخلاق والمجتمع. بحث في أربعين صفحة ألقاه في مركز ثقافي إدلب عام 1962.

4 . مجموعة قصصية.

5 . رواية مصر بلا أهرامات.

***

الهوامش:

(1) . *باحثة وكاتبة: مدرسة للغة العربية في ثانويات حلب، ومعهد إعداد المعلمين، وعضو إداري في الجمعية السورية لتاريخ العلوم، عضو اتحاد الصحفيين، عضو إداري في النادي العربي للتمثيل والآداب. لها إصدارات متعددة في التراث والأدب. سبقت دراسة عنها وعن نتاجها في الإصدار الثاني من كتاب "أدباء من حلب".*

(2) . *نشر في الآداب . بيروت السنة /8/ العدد /7/ (تموز . يوليو 1960) . ص 60.*

(3) . *نشر في مجلة الآداب كما أشرت سابقاً السنة /8/ العدد /5/ (أيار . مايو 1960).*

(4) . *نشر المقال في الآداب السنة /8/ ، العدد/1/ (كانون الثاني . يناير 1960).*

بقلم سليمى محجوب(1) - سورية

❒❒

مراجعات

قراءات... قراءات... قراءات

** قصص العدد الماضي...محمد قرانيا*

قراءات... قراءات... قراءات

قصص العدد الماضي

ضمّ العدد 403 من مجلة الموقف الأدبي لشهر تشرين الثاني عام 2004 القصص العشر الآتية:

1 . الحزينة. قصة: أحمد جميل الحسن.

2 . تقاسيم من مقام العشق. قصة: نزار عابدين.

3 . السمكة. قصة: مصطفى حقي.

4 . وجهاً لوجه. قصة: أيمن الحسن.

5 . شيخ الدبيكة. قصة: صبحي دسوقي.

6 . حفلة إعدام في وضح النهار. قصة: محمد بسام سرميني.

7 . تحت الأرض سماء. قصة: نصر محسن.

8 . رغبة في التسوق. قصة: صبحي فحماوي.

9 . شجرة الحرير. قصة: رسلان عودة.

10 . أغنية وذكرى. قصة: تروندا المنديل.

أولاً . الحزينة. قصة: أحمد جميل الحسن.

لقد أبدى علم السيمياء أهمية بالعنوان في دراسة النص الأدبي، نظراً للوظائف الأساسية التي تحدّث عنها رومان جاكيسون (المرجعية والإفهامية، والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير وبالقارئ، ولذلك غدا العنوان مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي.

توحي دلالة العنوان (الحزينة) إلى أن ثمة أنثى محذوفة من الكتابة عن عمد، والقصد من حذفها بمنزلة الحكم عليها بالإعدام، فلو كان العنوان (المرأة الحزينة) ربما دل على وجودها وحياتها وإنسانيتها، لكن حذف الموصوف (المرأة) وإبقاء صفتها (الحزينة) يعني حرص الكاتب على مطابقة العنوان لدور الشخصية في القصة، التي تحكي حالةً إنسانية فريدةً عبّت فيها المرأة الفلسطينية من الحزن، حتى أترعت، فغدا سمةً مميزة من سمات عمرها في العصر الحديث.

تروي القصة حكاية أسرة فلسطينية تبدأ بموت الأب الذي كان يعمل في البناء، حتى غدا فيه فناناً ماهراً، ووقفت الزوجة أمام المجهول يسحقها موته، فتحتار في كيفية تأمين نفقات الجنازة والدفن، ثم تستدعي ذكرياتها معه منذ البداية وولادة طفلهما (علي) ورعايته وتدريسه وتفوقه، وابتعاثه في منحة دراسية إلى ألمانيا، وهناك يتعرف على فتاة يتزوجها من دون أن يُسعد أبويه بفرح زفافه.

وتتمادى الأم في ذكرياتها، فتستعيد اللحظات الدامية التي قصدت فيها منزل ابنها في المدينة لزيارته وضمه إلى صدرها، فتراه من بعيد يجلس مع زوجته بثوبها الشفاف، وما إن تطرق الباب حتى تندفع الزوجة فتضع في يدها قطعة نقدية، وتنهرها:

"خذي هذه النقود لك من صاحب البيت، ولا تعودي مرة ثانية. ابحثي عن بيت آخر تسوّلي منه".

التفتت إلى ابنها الذي أطرق وأشاح بوجهه عنها. استدارت عائدة أدراجها وشتائم كنتها تلاحقها لرفضها النقود.

ـ "فقر وعنظزة" لم تعجبك العشرة دنانير. لن تشحديها بشهر. إذا عدت إلى هنا سأكسر رجلك. الحق على (علي) الذي عطف عليك..!".

وتجترّ الأم/ الزوجة المفجوعة أحزانها، وهي في اللحظة الأخيرة عندما تنظر إلى جثمان زوجها المسجى ترى النعش تتضاعف فجيعتها، وتستكين إليها، فلا تنهض عنه أبداً.

إن القصة التي اتخذت عنواناً دالاً (الحزينة) ترفل بالحزن المأساوي الذي تمثله الزوجة / الأم، قوام الأسرة الفلسطينية، الخلية الأولى وهي رمز للوطن المعذب بأسره، تركز على جانب الأبوة والأمومة التي تتفانى في رعاية أبنائها، فلا يقابلان منها بغير العقوق والتجاهل...

وقد كان لوجود الزوجة الأجنبية، والمدينة، دلالاتهما على صعيد الرمز الوطني، فقد كسبت الزوجة الرجل الفلسطيني إلى جانبها، وشغلته في المدينة البعيدة، ليس عن أمه وأبيه فحسب، وإنما عن القضية بمجملها، والتي تتمثل في الأبوين، فانحاز الابن العاق إلى الزوجة الطعم الأجنبي القاتل للوطني.

موضوع القصة مطروق في القصة العربية منذ بداياتها، لكنه في هذه القصة يكتسب بعداً إنسانياً آخر نظراً لارتباطه بالأم الفلسطينية، والتي هي ترميز لجوهر القضية وتعميم لسيادة الحزن على العالم العربي الذي يقف خلفه العربي.. ولعل موت الأب والأم في ساعة واحدة ترميز مأساوي للوحدة الفلسطينية، كما أن ارتباط الابن المثقف بالمرأة الأجنبية ترميز آخر للتدخل الخارجي الذي يبسط بصماته على الصراع العربي الصهيوني، ويوجهه في الوجهة التي يرتئيها. ولعلنا نلمس رابطاً بين أسلوب المرأة الأجنبية وبين أسلوب القمع الإسرائيلي، فالمرأة تقول لأم زوجها "إذا عدتِ إلى هنا سأكسر رجلك". وجنود الاحتلال يقومون بكسر أرجل الأبرياء وأيديهم في الداخل المحتل.

عندما ينتهي القارئ من هذه القصة، لا بدّ أن يتساءل منفعلاً، وماذا بعد الحزن؟.

حين يتاح للإنسان أن يتمثل المأساة في هذه الصورة الشاملة، صورة الحزن الذي يبسط جناحيه على الجميع، يدرك أن الفاجع معناه الإنسان الحق، ويكون حسّ المأساة حافزاً على التزام القضية الإنسانية بأسرها، ودافعاً للصبر ومواصلة الكفاح، ومن ثم يكون خالياً من كل انفعال سلبي: "فالمواقف السلبية تنطوي على روح بدائية ضيقة، لا تدل على وعينا لمأساة العدالة، بل تكون المأساة حين نعي السقوط . مهما يكن بسيطاً . هو سقوط الجميع، ففي المأساة لا وجود للضحية والمتفرجين، بل الجميع يكونون ضحايا"، ومن ثم يكون الحزن الفاجع، كما يقول القديس أوغسطين: "كيف يود الإنسان أن يحزن لرؤية المغامرات الأليمة، أو الفاجعة، وهو لا يريد أن يقاسي ما فيها من عذاب!". لكن كم يكون هذا العذاب مؤلماً حين نساعد بأيدينا على صنعه.

ثانياً ـ تقاسيم من مقام العشق. قصة: نزار عابدين

القصة تستمدّ مادتها من الحياة المعاصرة للمجتمع العربي، وتدخل إلى حياة شخصياتها الذين ينتمون إلى الطبقة الغنية والمثقفة في المدينة، فتسلط الضوء على جانب من ثقافاتهم وعلاقاتهم العاطفية والأدبية، حتى تظهرهم منفصلين عن سيرورة المجتمع العامة التي تكد وتكدح وتبني وتنتج...

وشخصية القصة الأولى امرأة تمتلك ما تحتاج إليه الأنثى من جمال ومهارات لإبراز أنوثتها والإيقاع بالآخرين، فتبدو امرأة متحللة شبقية نرجسية حيناً، ومازوشية وسادية أحياناً أخرى. وليس أدل على ذلك من توقها الجارف إلى الرجل وتمنّعها عنه مع مواصلة إغرائه بمفاتن الجسد وعذب الكلام. والرجل مفتون تارة بالمرأة، وخائف من مباذلها تارة أخرى. "تابعها وهي ترقص باندفاع وتهز جسدها بكثير من الإثارة. شاقه شعرها الأشقر يتناثر ويتطاير في كل الاتجاهات.. تأمل بشغف جسدها الذي ضاقت عنه الملابس فأبرزت مفاتنه...".

وهذا الذي افتتن بجسد الراقصة كتب لها الشعر، وتمنى أن تكون زوجته، وسعى إليها بشبق الذكورة، فاستجابت له مندفعة بتوق الأنوثة... ولكن ما إن يكتشف الرجل خفايا جسدها حتى ينفض عنها "كم قلت لنفسي لن أضعف ولن أستسلم... أردت أن

نبقى صديقين، ولكنني لم أستطع أن أقاوم.

بعد أسابيع ضحك من نفسه كثيراً، ومزق دون ندم الأشعار التي كتبها.. اكتشف تساقط القشور وتحطم الصورة الزائفة، وتهاوي المطلق والأفكار الجزئية، وأنها كانت تضعف وتستسلم كثيراً، ولا تحرص على أن يبقى أحد صديقها".

تكشف القصة حياة شريحة معينة تعيش عالمها اللذّي. منقطعةً عن العالم من حولها، تتمتع بالمال والجمال والثقافة، لكنها تجني نتائج هذا الابتذال بيديها، فتقضي حياتها قلقة، حائرة بين المتع المسروقة وبهارج الزيف الخادعة في الملاهي العامة والبيوت الخاصة. وتُضيع عمرَها بين الانفتاح على العصر الذي يبيح كل شيء وبين الرغبة في الزواج والاستقرار. لكن الأضواء باهرة والمتع سحرية، والنهاية دائماً على غير ما يرام..

تدين القصة بأسلوبها الجمالي هذا النمط من الشخصيات. وقد عرّت النقلةُ العصريةُ الشريحةَ على حقيقتها التي لا ترتكز على أسس موضوعية للعيش، لذلك كانت نماذج هشة لا يهدأ بحرها، ولا ترسو مراكبها على بر.

ثالثاً ـ السمكة. قصة: مصطفى حقي

تعيدنا القصة إلى زمن الحكاية العربية، حيث كان الناس في المجتمع الشرقي يتناقلون في ليالي سمرهم الحكايات الشعبية التي لا تخلو من دعاية، أو تصويرِ حالةٍ غريبة، أو حادثةٍ غرائبية كحكايات السندباد وعلاء الدين والمصباح السحري وسواهما، مما ذخرت به ألف ليلة وليلة وسواها.

وللحكاية سحرها ومتعتها، فقد وُلدت من رحم الحياة الهامشية للناس البسطاء العاديين، وأنارت هذه الحكايات فضاءات الليالي العربية محملةً بالخوف والحزن والفرح والمغامرة، وقد تطورت هذه النصوص مع الحكي الشفوي المستمر، وأضاف إليها المخيال الجمعي من خلال تعدد سلطة رواياتها إضافات كثيرة في سياقات خرافية وأسطورية، تمتعت فيها السردية بصورةٍ خاصة بسياق رواية القص، أو الحكي، ثم انبثقت القصة القصيرة من رحم الحكاية الشعبية، وبقيت محتفلة بإيقاعاتها إلى اليوم، رغم تطورها وكسرها أبعاد الحكاية المألوفة، كالتسلسل الزمني، والحدث، ووضوح الشخصية، وتقريرية اللغة، ومازالت القصة القصيرة (والرواية) منذ أكثر من قرن من أهم السرديات احتفالاً بالشعبي، وفي الوقت نفسه احتفاظاً بالتجريب والإنجاز في حقول الموروث الشعبي في الحياة، ومن هنا يمكن القول إن أهم الخطابات السردية المعاصرة هي تلك السرديات التي فعّلت سياقَي الشعبي والتراثي الرسمي في متنها، فأعادت بطريقة أو بأخرى إنتاج الحكايات أو صياغتها، مما يجسد الجماليات اللغوية الاجتماعية المبثوثة سردياً في وعي المخيال الجمعي للأمة العربية تاريخياً، ونتيجة لذلك فقد جاءت الصور والمفردات اللغوية والشخصيات والأمكنة والأزمنة عادية، ومألوفة للقراء العاديين المتجذرين في هوامشهم الشعبية، ضمن حركية التفاعل اليومي المعيشي الثقافي، الذي يكرر نفسه في تواريخ مختلفة بصورة متجددة ومتنوعة.

والقصة القصيرة من أهم الخطابات الإبداعية المعاصرة احتفالاً بالموروث الشعبي، إضافة إلى أنها ذات صلة وثيقة بتقنيات الكتابة الجديدة. وقد حاول القاص مصطفى حقي أن يعود إلى تلك الحكايات، ولكن ليس بتلك الأجواء التي تحمل عبق مرحلتها ونشوة ماضيها، وإنما بروح جديدة، لا تحمل روح العصر بقدر ما تحمل من موروثٍ شعبي، لا يزال كثير ممن يعيشون في القرن الحادي والعشرين يعتقدون به، وهذا يقودنا إلى القول إن الشخصيات الحكائية العربية القديمة كانت تحمل براءتها، وطبيعة تفكير أهلها، ولهذا صارت خالدة، تنتقل من جيل إلى جيل، ذاخرة بالعبر والمتع، ولكنها قد تنقلب لدى بعضهم على عكس المراد منها، فترسخ في تفكيرهم وكأنها حقائق لا شك في حدوثها، من دون أن يتجاوزوها عقلاً ومحاكمةً، بمعنى أن الإنسان المعاصر الذي يعتنق هذه الأفكار . على علاّتها . منقطع عن معطيات عصره، لا يزال يعيش في تلك القرون الموغلة في القدم بعقله وكيانه، وإن كان جسمه يحتل حيّزاً في القاع الاجتماعي الذي لا بدّ أن يبدو فيه ساذجاً محدود الرؤية، وقد تجاوزه الزمان. وهذا ما اشتغلت عليه القصة بحرفة فنية عالية.

إن تجاوز الزمان الذي تعيش فيه الشخصية القصصية مسألةٌ عمد الكاتب إلى توضيحها من خلال توصيف المكان وجمالياته، ومن ثم إبراز العلامات الفارقة التي كان يتميّز بها في الماضي، وما آلت إليه جغرافيته اليوم.

تتناول القصة شخصيةً واحدة، تنير جوانبها النفسية المعتمة، إضافة إلى جلاء مظهرها الخارجي الواضح للعيان، والذي يتواءم مع دخيلة صاحبها، فالرجل (حمود) صياد سمك، أربعيني، أسمر الوجه، غزا الشيب شعره، له زوجة وبنتان وصبي، وقد

لاحقته (عقدة السمكية) حيث كان يستمع من الصيادين على ضفة النهر إلى حكاية السمكة التي تتكلم وتغني، فملكت عليه عقله ومشاعره، واندفع في عشقها هائماً وراء أحلام تضخمت مع الزمن، وصار يتوهم أن يراها ويضمها ويقبلها: "لم يشاهد أنثى في جمالها، ولم يسمع صوتاً يشدو فوق شدوها، وعندما كان يحاصره الواقع، يغادر أحلامه وهو يجر أذيال الخيبة، إلاّ أنه بقي مسلحاً بأمل راسخ في وجدانه، وعبر شفافية روحه، وقناعته، مؤمناً بوجود السمكة التي تغني وتتكلم، وقد عقد العزم على اصطيادها، بل كرّس عمره من أجلها..".

درس الكاتب الشخصية القصصية من جميع جوانبها النفسية، بغية إقناع القارئ بواقعية العقدة السمكية، فبعد أن اختزن حمود حكايات الصيادين منذ يفاعته، غدا هذا الوهم الجميل في نفسه اعتقاداً لا يشوبه أدنى شك بأن السمكة التي تتكلم وتغني هي حقيقة وليست خيالاً، وقد تأكد هذا الوهم حين سأل طفلاً أنقذه من الغرق عن السبب الذي جعله يرمي نفسه في الماء وهو لا يجيد السباحة، فأجابه الطفل "لقد نادتني السمكة!..".

وإمعاناً في تجسيد عقدة الرجل السمكية، فقد كان يرى أن زوجته التي تشبه سحلية وليس سمكة، قد أنجبت له سمكتين وشبوطاً، سماهم أسماء أخذها من أنواع السمك، فالبنتان (سلورة) و(جرّي) والصبي (بُني) مما أضفى على الشخصية حيوية وطرافةً، فصارت ملامحها وتصرفاتها منسجمةً مع تفكيرها، ووهمها الكبير بوجود السمكة / الإنسان، وظل يقودها في متاهات أوهامها حتى أوصلها إلى ذروة المشهد الدرامي، لحظة تحقيق الحلم، وكما هي عليه كثير من الحكايات الشعبية العربية والعالمية، فقد استرخى حمود تحت سيطرة وهمه الكبير، وهو يرسل قصبته في ماء النهر، يغني ويتوسل أن تظهر السمكة ليحقق حلمه الأبدي، وبعيني الحالم المسترخي شاهد دوائر الماء المتتالية تتوسّع، فيسحب القصبة بحذرٍ، وقد علقت برأسها سمكة تولول، ما لبث أن عمل على تهدئتها، ثم سمع شكواها من ألم طعمِه في شفتها.

ويتمادى الكاتب في تجسيد حلم حمود الذي تقنعه السمكة بالنزول معها إلى الماء، فغنت له بعذوبة، وشدَت بحرية، وراحت تدور حوله، ثم قبلته قبلةً صاعقةً حبست أنفاسه، لم يستطع الفكاك منها إلاّ عندما دفعها عنه بقوةٍ، ثم ضرب قاع النهر بقدميه، وشق عباب الماء، واستقبل السماء بنفس عميق أعاد إليه الروح...

حشد الكاتب في قصته توصيفات جمالية غزيرة للمكان، على جانبٍ من الفرادة والخصوصية، وقد كانت ضرورية ومكملة لرسم الواقع البيئي لشخصية القصة، وذلك من خلال إضفاء الحياة على المكون بجوانبه المتعددة، الإنسانية والطبيعية، والخيرة والشريرة، فجغرافية المكان نهرية، وقف عند بعض تضاريسها المائية، كـ (سرير النهر المتعرج) وموقع (الردة) النهري، الذي ينعدم فيه التيار الجارف، فيغدو ملاذاً للأسماك، وحمود وُلد (على هذا الشاطئ) قريباً من (القبيات) الأرض الغنية بالغرين، بعد أن ينحسر عنها ماء النهر إثر فيضانه، يحفر فيه أخاديد طويلة، ويزرع فيها البطيخ (الرقاوي). نسبة إلى مدينة (الرقة السورية على ضفة الفرات). ويزرع فيها البطيخ الأخضر اللذيذ، والذي تنفرد فيه هذه المنطقة، وكذلك (القثاء) الهش الشهي، و(العوّين) النضر، وقد تلاشت تلك الزراعة أو كادت بعد تهجين النهر واسترقاقه لمصلحة الإنسان".

إن التحام الشخصية بمكانها أضفى على القصة شيئاً من الواقعية، لكن الحكاية لا يمكن تصديقها إلاّ في إطار لعبة الوهم والحلم، وهذا مؤشر على أن الشخصية المرسومة بعقدتها السمكية لا تزال تعيش بين ظهرانينا، مما دفع الكاتب إلى تجسيدها بسلبياتها التي يمكن أن ندين من خلالها جانباً من جوانب مجتمعنا الراكد، الذي أغلق عينيه عما يهب حوله من ثورة اتصال وتكنولوجيا، وما تفاعُلنا كقراء مع الحكاية القصصية سوى حالة من العي يمكن أن نتجاوز بها هذا الواقع، إلى بدائل حضارية نسير فيها مع العصر.

ركز الكاتب على رسم ملامح الشخصية الشعبية، فجعلها لصيقة بالمكان، الذي وقف عند خصوصياته وثقافته وجمالياته بوصفه عنصراً أساسياً من عناصر العمل الأدبي، وعلاقةً ظاهرة تتعانق مع الزمان عبر ضلعها الثالث (الإنسان). وهذا ما يؤكّد أن الهامش الشعبي غني بإشكالياته الجمالية الكثيرة، في مستويات التأويل والخطاب والحكاية، ومن خلال هذه المستويات الثلاثة يمكن الحديث عن قضايا متعددة جمالية ودلالية، في أية حكاية شعبية، أو خطاب شعبي آخر ينتج في سياق قصةٍ قصيرة معاصرة، مما يفضي بنا إلى البحث عن الجمالي الملح في الكيفية، أو الصورة التي أنتجت فيها سردية تراثية في متن سردية جديدة ذات آلية خاصة ومتفاعلة في الوقت نفسه مع الآلية التراثية، وما تنتجه

مقارنة بين الثقافتين من مضامين ودلالات تجعل السردية فعلاً نقدياً يعنى بمظاهر الخطاب السردي.

وفي المحصلة، يغدو الحيّز المكاني مسرحاً تتحدد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز التي تشكل العمود الفقري للنص السردي، إذ يعدّ الخلفية المشهدية للشخصية القصصية، بوصفه مسرح الحدث، وموطن الهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية برموزها المتنوعة، وجغرافيةُ المكان وسيلة بيد الكاتب لرصد الواقع، ورصد الموقف والرؤية.

رابعاً . وجهاً لوجه. قصة: أيمن الحسن

تحمل القصة هموم ساردها العاطفية المغرقة في ذاتيتها، وهي كمعظم قصص الحب العربية في المجتمع الريفي المحافظ ترصد عواطف الشاب والفتاة، وظهور (العذول) عقبةً كأداء في طريق لقائهما.. فيهتبل كل منهما الفرص، ويبتدع الحيل لاختلاس النظر والوصول إلى الآخر..

تنتقد القصة جوانب من الحياة العامة في الريف والمدينة، فالقرية "تتأرجح بين تيارين أحدهما موجود في السلطة والآخر في الظل، والشاب المراهق خائف من لقاء الحبيبة، يقبع في قلبه شرطي، والإخوة أصدقاء في الليل أعداء في النهار" الله يلعن "أبو السياسة" وساعتها.. والفتى يخاف أن يقبّل محبوبته لأن في نفسه عقدةً نتيجةَ صفعة تلقاها من أبيه، حين أراد معانقة أخته، تعبيراً عن فرحه بنجاحه في المدرسة. وابن عم الفتاة عندما يسهر في المدينة "بدا وكأنه يخوض حرباً بلا هوادة، طارحاً شعارات، وشعارات مضادة للشعارات، بينما ظل "شرقي" منشغلاً عن كل ما يقال، وهو يبحث في صمت عن طريقة للقاء "شرقية". عندما تأتي لزيارة بيت عمها في الشام".

شخصيات القصة تعيش عادات مجتمعها وتقاليده بصورةٍ حرفيةٍ، وتراعي خصوصيات المجتمع العربي حيث البراءة والشرف، والحب المكتوم، وسوى ذلك من المواضعات الاجتماعية التي تتمسك بها الأسرة الريفية، وهي العادات نفسها التي كانت تحكم الجدات في فتوّتهن منذ عشرات السنين، لم تتغيّر ولم تتبدل...

من حيث الأسلوب، تسربلت القصة بزوائد سردية، كان بالإمكان تجنبها، منها على سبيل المثال قول الكاتب: "تلفتَ حواليه. فتسللت الرطوبة اللاذعة إلى جلدة رأسه. بعد ما حل المساء بظلامه الدامس كالجحيم...

كان الوقت بعد الغياب..."

فماذا يفيد القول (كان الوقت بعد الغياب) بعد قوله مباشرة (بعدما حل المساء بظلامه الدامس كالجحيم؟!.)

ولكن على الرغم من الترهل السردي الذي سربل القصة، فإنها من حيث المضمون، قد حملت نكهتها الحكائية الجميلة، واستطاعت رصد حالة عاطفية في مرحلة زمنية تلازم المجتمع العربي، وتكشف عن حقيقة ثقافته التي تحكمها عادات وتقاليد قوامها البراءة والشرف، ومراعاة الخصوصيات الأنثوية في رغباتها المكبوتة، وتوقها الحار للتعبير عن مكنونات قلوبها... وقد أجاد الكاتب من الناحية الرمزية الفنية حين أولى أسماء الشخصيات عناية فائقة، لأن للاسم دلالات تحدّث عنها قديماً الجاحظ، واهتم بها كتاب الرواية المعاصرون. ولذلك فإن لفظ الاسم في القصة ودلالته يسترعي الاهتمام، وينمّ عن وعي الكاتب بالاختيار المقصود، بحيث يشير إلى دلالة معينة، يوحي بها الاسم بعد أن تتضح صورته في ذهن المتلقي. فاسمٌ مثل "شرقية" للفتاة، يوحي بالانتماء والعقيدة، وكذلك اسم الفتى "شرقي" يدلان على مقامهما في النفس العربية. وقد ألح الكاتب عليهما، فالفتى (شرقي) المحب العاشق يصرّ على مناداة الفتاة التي تبادله الحب (شرقية) مع أنها تحب أن يناديها (شروق) وفي ذلك ما يشير إلى تمكّن القاص من فنه القصصي، ومطابقة دلالة اسم الشخصية لسلوكها وطبيعتها ودورها المرسوم بعناية في القصة..

خامساً . شيخ الدبيكة. قصة: صبحي دسوقي

تجسد قصة "شيخ الدبيكة" نقلة المجتمع العربي النوعية إلى الحياة الجديدة بمعانيها الاستهلاكية، القائمة على سيادة المبتذل الهامشي، الذي غدا سمة عصرية، أو لعنة حلّت بالجميع، فلم تستثنِ أحداً.

والنص بمتانة سبكه، ووضوح هدفه، لا يكتفي بسرد اللحظة الراهنة لشاب احترف مهنة الرقص (مصادفةً) بل يمازجها بسردٍ استباقي، على سبيل الرؤية المستقبلية التي تنطوي على مشروع متكامل، صار يخطط له بكامل وعيه، بغية تحقيق مستقبل فني

من الرقص الخالص، بعد أن توالت نجاحاته، وأحرز منها ما لم يحققه إنسان غيره، وقد توافد عليه المصورون والمصفقون ووكالات الأنباء، وترامت عليه النساء، وتكدّست لديه الأموال.

وتحقيق هذه الإنجازات، دفعت الشاب إلى بذل المزيد من الجهد في التجديد والابتكار، فطوّر في الحركات، وجعل الجسد يتشظى فناً، مما يدفع الجماهير المنبهرة برشاقته إلى مزيد من البذل والعطاء، فوسع مجالات نشاطه، وابتنى قصراً أنيقاً يليق به، ملأه بأربع نساء، حرص على تدريبهن ليبهرن الأنظار، ويثرن الرغبات، ومن ثم يفرغن الجيوب بلا تردد.

وتتوالى فتوحاته الرقصية، لأن الرقص يزيل الأقنعة، ويعرّي الوقار المزيف، فتزيد أرصدته في المصارف الخارجية، وترتمي عليه النساء، ويحظى بحفلات المسؤولين وعلية القوم..

وتسير الأمور على ما يرام، حتى يأتي يوم ينتبه فيه الحسّاد الذين شكلوا الفرق الفنية، وتدربوا فبرعوا في الرقص، مما جعل الأنظار تتحوّل عنه، والأضواء تُسرق منه، فيقرر الاعتزال والهجرة: "وأستطيع أن أؤكد لكم أن جميع من في المدينة قد تخلى عن أعماله ومهامّه، وتحوّل للرقص.. في جميع الأمكنة ألمحهم وهم يرقصون.. أطفالاً وشباباً، وحتى الشيوخ يقرعون الأرض بأقدامهم بحركات جديدة ما رأيت قبلاً من ينفّذها..".

إن احتراف مهنة الرقص من قبل شاب أو مجموعة أمر طبيعي في المجتمع، فالرقص لون من ألوان الحياة الثقافية العامة، لازم للأفراح والمناسبات الاجتماعية، لكن غير الطبيعي أن يغدو الرقص ظاهرة كاسحة، يتحوّل معها الشعب كله إلى جوقة رقص، ليس من أجل الفن، وإنما سعياً وراء الشهرة والكسب السريع، وهذا بحدّ ذاته طامة كبرى.

تثير القصة بأسلوب غير مباشر، حقيقة واقع المجتمع العربي الراهن، الذي ينشغل بمتعه الزائلة عن معطيات العصر العلمية، وما احتراف الرقص الجماعي سوى القناع الذي يحجب وجوه الحقيقة، ويصرف العقول عن المعاني الحضارية للوجود، ناهيك عما في طغيان ظاهرة الرقص على غيرها من الفنون والثقافات، ومن ابتعاد عن جوهر الإنسان العربي، بقيمة ذات الخصوصية الإنسانية المميزة.

القصة وحدة عضوية متماسكة، أجاد الكاتب صياغتها، وعرف كيف يعرّي الجميع، الذين هم في القمة، والذين هم في القاع، بلا استثناء.

سادساً . حفلة إعدام في وضح النهار. قصة: محمد بسام سرميني

لا شيء يثير مشاعر النفس أكثر من عودة الغريب إلى وطنه، حيث ينداح الحب، وتغرق العين برؤى الجمال التي وعتها قبل السفر، وحُرمت منها ردحاً طويلاً، ثم عادت إليها بكل الشوق، لتستعيد ذكريات ملاعب طفولتها وشبابها، وفرحها وحزنها وصخبها وهدوئها.

تبدأ القصة بالتعبير عن فرحة عامل في الخليج العربي بعودته إلى وطنه، ثم يصف انتقاله مع ابنه الصغير إلى مكان إصلاح السيارات في مدينة حلب، وهنا تتبدى غبطة المواطن بوقوفه في مكان ارتبط بمشاعره، لذلك عمد الكاتب إلى تحديده وتوصيف معالمه: "قادتني سيارتي إلى منطقة الجميلية قريباً جداً من ثانوية المأمون، حيث كنت على موعد مع الميكانيكي لإصلاح بعض الأعطال في سيارتي..".

وهو بهذه الإطلالة المكانية على رحاب قصته، إنما يؤكد أن المكان هو القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها السرد، وعلاقاته اللغوية منوطة بخلق بناء فضائي حميم له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة التي تعبّر عن الهوية والكينونة والوجود. فمنطقة (الجميلية) بحلب من الأحياء الجميلة التي تسكنها الأسر العربية العريقة، وثانوية المأمون معلَم بارز من معالم النهضة العلمية في الوطن، وهي (التجهيز الأولى) التي تخرج منها كبار الشخصيات التي شاركت في الحياة السياسية والثقافية والحركة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي، وقد كان هذا المدخل ضرورياً، لنقل الصورة التي تجسّدها القصة إذ يُعدّ المكان أرضيةً فنية تحتدّ داخلها مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز التي تشكل العمود الفقري للنص السردي، ويغدو قلم الكاتب عدسةً مصورة تنقل الحادثة التي تقوم في المكان المرصود بتفاصيلها وجزئياتها، ومجسدةً الهوية المكانية من جهة، وهوية أهل المكان الذي برز فيه مخفر الشرطة من جهة أخرى، مما يجعل القصة تذخر بعواطف حية، حقيقية متخيّلة، تعبّر عن شعور السلطة والطبقة المترفة، كما تعبر عن شعور المستضعفين في الأرض..

تقيم القصةُ فكرتَها على حادثة لفتت انتباه السارد الذي عاد إلى وطنه مترع المشاعر العاطفية، وإذ به يرى، وهو ينتظر إصلاح سيارته، ما يصدم مشاعره، حين أُخرجت من باب المخفر العريض عربةٌ بثلاث عجلات، لتقف أمام بلدوزر ضخم، ما لبثت أن دخلت معه في جولة مصارعة، انتهت بتحطيم أضلاعها، وتناثرها، ومن ثم رفع أشلائها إلى سيارة شاحنة، كانت تقف لها بالمرصاد.. وتوالت لعبة المصارعة بين البلدوزر والآليات الصغيرة المحجوزة في المخفر، وقد استطاع الكاتب أن ينقل بفنية عالية مشاعر أصحاب هذه الآليات، فتخيلهم وهم يرون مصدر رزقهم يُقضى عليه بالتلف أمام أعينهم، وينعون صحبتهم لها، ينوحون ويعددون المآثر التي حققتها عشرتهم لهذه العربات التي كانت وسيلتهم الوحيدة للحصول على لقمة الخبز.

استفاد الكاتب في تقنية قصته، من فنية المفارقة التي أقامها بين عربات هؤلاء المستضعفين، التي تعيق السير، والتي يعيلون عيالهم مما تدرّه عليهم من رزق، وبين العربات المطهمة التي يصول بها الكبار ويتجوّلون في شوارع المدينة بلا حسيب أو رقيب.

ثم انتقل نقلة نوعية على جانب من البراعة، حين أسقط دلالات هذه الحادثة التي تحطمت فيها المركبات الصغيرة ببلدوزر السلطة، على القضية الفلسطينية "ورأيت فيما يرى النائم البلدوزرات حاقدة تجرف أشجار الزيتون والرمان، تقلب الشوارع رأساً على عقب، وتهدم بيوتاً موغلة في الألفة والحنين، بيوتاً قيل إنها لإرهابيين يعرقلون مسيرة السلام في العالم.."

وكما ابتدأت القصة بمعاينة المكان وإصلاح السيارة، فقد انتهت كذلك، مع انتهاء المسرحية التي عُرضت في الهواء الطلق، وانصراف الجمهور بعد أن أخذت أكّفه بالتصفيق، لا لبراعة التمثيل، وإنما لتنفض الغبار الذي علق بها، وأحال حي الجميلية الجميل بؤرة لبقايا خشب وحديد وزفت.

سابعاً ـ تحت الأرض سماء. قصة: نصر محسن

يعزف نصر محسن على وتر نشاز اعتاد أن يعزف عليه في قصصه الأخيرة، ليصدر ألحاناً حادة تعبر عن تطلعات المثقفين ومعاناتهم في السباحة ضد التيار، والتغريد بعيداً عن السرب.

في قصته هذه (تحت الأرض سماء) ينقل معاناة شاعر حماسي، سماه (البردي) نسبة إلى البرد، فهو يخاف من البرد ويتحسس منه ويحبه، وربما اكتسب الاسم أيضاً من حبه للشاعر بشار بن برد الذي يحبه كثيراً. وقد أدت به حماسته وهو يعتلي منصة المنتدى الثقافي إلى إفراغ ما بجعبته من رؤى ساخنة نادى بها حبيبته المجافية، وأصدقاء الدراسة، واستصرخ الجمهور الذي التهبت أكّفه بالتصفيق. ثم قرأ قصائد أكثر حدّةً، وعند انتهاء الأمسية، اقتيد إلى هذا المكان الموحش/ الزنزانة، الذي يبتدئ السرد منه، فيحكي عن تأثيره في المكان الذي حلّ به، وتحويله من وظيفته التأديبية، إلى وظيفة تنويرية جديدة.

يندفع القاص وراء يوتوبيا المثقف الذي يحمل على عاتقه تنوير العالم وتحريره، وتظل هذه النظرة المثالية ترافق الشاعر الموقوف في زنزانته، فيكتب القصائد، ويجعل من غرفة سجنه الضيقة عالماً فسيحاً ممتدّ الأرجاء من الحب والحرية، فيتخيّل سماءً وعصافير وأضواء، ويلقي القصائد فيزعج بها الحراس، ويقضّ مضاجعهم، حتى إنه جعلهم يتأثّرون به في النهاية، وهو يعيش في عالمه الموهوم من الحرية المطلقة:

"هذا البردي، نظر إلى حارسيه، فشعر بشيء من الخوف. رمق السقف البعيد، وارتسمت على وجهه بشائر فرح وهو يرى حروف قصائده عصافير ملونة ترفرف في سماء زرقاء صافية وبعيدة، وحين لمح الحارسين يلاحقان سماءه ببندقيتيهما. شعر بخوف شديد، فالتزم الصمت، وعاد بهدوء إلى زنزانته، وقبل أن يدخل كانت عيناه تمسحان بنظرهما سماءً جميلة ممتلئة بالعصافير العصية..".

ترفل القصة بوحدة عضوية متماسكة، أجاد الكاتب الإحاطة بأبعادها الفنية، ورسم ملامح شخصيتها بدقة متناهية، فالشاعر السجين مثقف، وثقافته هي السبب في وصوله إلى هذا المكان، والمكان قد تحوّل إلى صالة ثقافية، يكتب فيها الشاعر قصائده، ويلقيها على جمهوره..

لكن ما يخرج به القارئ من القصة، هو إسراف الكاتب في استغراقه بإضفاء المسحة الثورية المثالية المقاومة على الشاعر السجين، ووضعه في أجواء أكثر مثاليةً ورحمةً مما هي عليه في الواقع، تخالف ما يلاقيه الشعراء في منافيهم وزنزاناتهم التي تضيق بهم أكثر مما هي ضيقة!.

ثامناً . رغبة في التسوق. قصة: صبحي فحماوي

تسلّط القصة الأضواء على امرأة تمثل شريحة اجتماعية مسحوقة، تعيش في بيت من الصفيح مع زوجها وأولادها. وقد أُلقي القبض عليها، ملتبّسةً بتهمة السرقة من محل عام للمواد التموينية، مع أنها لم تسرق قط، وإنما كانت تندفع إلى السوق التمويني، فتأخذ عربة فارغة، ما تلبث أن تملأها بما تشتهي ويشتهيه أولادها من المعلبات الغذائية والمنظفات وغيرهما... ثم تسحبها، وقبل الوصول إلى مكان دفع النقود تتركها بحسرة، وتذرف الدموع عليها، وهي بعملها الدائم المحبّب هذا، تعوّض عما تفتقده في الواقع، وتريد امتلاكه، فتقول للضابط الذي يتولى تفتيش بيتها والتحقيق معها:

"يا حضرة الضابط، وأنا أودع أولادي، وأترك (العربة) وحدها تنظر إليّ، ألاحظ عيون الأشياء ترنو إليّ، وتتعلّق بعيني، فأخرج ودموعي تنساب على وجهي، وبعدها صارت عندي عادة، تعوّدتْ رجلي على الذهاب إلى هناك للتفرج على مشتهياتي! لا تكتب مشترياتي. اكتب مشتهياتي! لأنني لا أقوم بالشراء. بل أمضغ الدخان القادم من جهة الشواء!.."

ولعل المرأة أقنعت الضابط بواقعها المرّ، فتعاطف معها وأمر مساعده أن يغلق المحضر على مسؤوليته الخاصة.. ولو أن الكاتب تمادى إلى أبعد من ذلك في تعاطفه مع المرأة المحرومة المتهمة، لجعل الضابط يفرغ لها جيوبه، ما دام قد وصف موقفه منها بالتعاطف وحسن المعاملة.. ولكن الكاتب اكتفى بتحميل الضابط المسؤولية في تبرئة المرأة الفقيرة، وعدم تجريمها.

يلفت النظر في لغة السرد القصصي، أنها جاءت مزيجاً من العامية واللهجة المفصحة التي تراعي مستوى المرأة الطبقي "ألبس بدلتي الخاصة الفخمة التي اشتريتها مستعملةً من (البالة) بالشيء الفلاني، فأبدو مثل نساء المجتمع الراقي، وطز! نعم من البالة! بس يا عمي بالتهن درجة أولى، ونحن نشتري البرارة!..:"

إن أسلوب استنطاق المرأة رشيق تعبيري، لكنه لا يعبر عن حقيقة واقعها المدقع، وإنما ينمّ عن ثقافة عالية في بعض الأحيان، تؤديه على مسامع المحقق وصحبه، كما يؤدي ممثل بارع دوره على خشبة مسرح ملتزم، فهي تدخل السوق التموينية رافعة الرأس "كان يأمرنا أحمد سعيد في إذاعة (صوت العرب في القاهرة) قائلاً: "ارفعوا رؤوسكم يا عرب!!!" فكنا نرفع رؤوسنا، ولكنهم كانوا ينزلونها لنا بعد ذلك هيدروليكياً. هكذا كان ابني "عماد" يدرس شيئاً اسمه ميكانيكا، كان يقول إن كل شيء سببه ميكانيكي، وكلمة ثانية هيدروليكي، وأنا لا أعرف معنى هيدروليكي ولا "كيكي"..."

ويلاحظ على الأسلوب تأكيد المرأة على السخرية والنقد اللاذع على الرغم من وضعها في حالة تفتيش وتحقيق بحضرة ضابط ومساعدين ومختار، وقد انتفى لديها عامل الخوف على الرغم من أن الضابط نهرها.

. أنت تخرسين، وتجيبين على أسئلتي، بدون أن تسألي، فقالت منضبطة وخائفة:

. حاضر.

لكن هذا الامتثال والخوف تناساه الكاتب، فتركها تعبّر عن موقفها من السلطة التي سرحت زوجها الحارس بسبب الاعتماد على الحراسة الآلية، واعتزازها بأنها (ست بيت) وتأثرها بالدعاية التلفزيونية: "صرت أشاهد إعلانات كثيرة مغرية مجانية، وأنا ما يعجبني هناك التذوق!.. تقابلك صبية جميلة، تدعوك لتذوق نوعاً من لحوم السنيورة..."

القصة لقطة بارعة تصحب القارئ إلى العالم المنسي الذي يعيش فقراؤه على هامش المجتمع، وقد استطاعت من خلال وعي المرأة المتضخم أن تدين المجتمع بأسره، والذي افتقد التكافل الاجتماعي، فعاشت طبقةٌ في القمة، والتصقت طبقات بتراب الأرض، مكتويةً بحرارة بيت الصفيح صقيعاً في الشتاء، وحميماً في الصيف.

تاسعاً . شجرة الحرير. قصة: رسلان عودة

إن هذا النص من النصوص القليلة التي كُتبت عن المقاومة الفلسطينية في الداخل، وامتلك أدواته الفنية والقيمية، لأنه نص فني مزج بين السرد الواقعي والشاعري، وارتفع عن نزعة الشعارات، فجاء نصاً جميلاً مقبولاً، يحمل في دلالاته شيئاً من التاريخ، وأشياء من الاجتماع والطفولة والشباب، وأشياء أخرى في الجغرافيا، ناهيك عن الحب الحميم الذي يربط المقاوم بأرضه المنتهكة، ويحمل فيه من الذكريات ما يدفعه للتفاني فيه.

تشير بداية القصة إلى وصول أمر لرجل متزوج له ولدان، بالتحرّك لتنفيذ المهمة، فيتعامل مع الأمر بسرية تامة، تدل على

حسن التنظيم ودقة التخطيط، وهذا الذي راعاه الكاتب ينمّ أيضاً عن قربه من روح المقاومة، وإدراكه معاني تقنياتها الاستراتيجية، وعلى ذلك يبني قصته التي تحكي عن تفاصيل عملية مقاومة للرجل المقيم داخل الأرض المحتلة، وانتقاله إلى مكان الهدف المحدد بدقة متناهية، نقف فيها . كقراء . على شدة المعاناة العامة التي يلاقيها أهلنا داخل أراضيهم، من أعمال التعنت والتفتيش من قبل المحتل الصهيوني: "سحبتْ . المجندة الصهيونية . أوراقه واستدارت .. تغامز ردفاها.. تبادلاً لعبة الهبوط والصعود.. ارتجا ببلاهة لكل كدمة زرقاء خلّفتها ضربات خاتم مطاطي مضلع على صفحات جواز سفره الجديد..."

تسير القصة بهذا الأسلوب الواقعي والشاعري، على الرغم من حدّة لذعه للذات العربية، فيلتقي الرجل مع مجموعته، ويتخذ معهم لكل موقف عصيب يمر بهم ما يتطلب من احتياط وتمويه "نفّذ أوامر القيادة بحس المسؤولية، وبحلم الدولة... منع وسمح... أزاح حجارة وحطم زجاجات فارغة.. محا عن الجدران شعارات قد كتب مثلها يوماً... وقدم سلاحاً بارداً على أبواب دوارق البلور لقامات تصنعت الوجاهة..." اعتصر ذاكرة المكان في عقله ليحدد المواقع التي عرفها وقد اغتصبت، وما شجرة الحرير التي حملت عنوان القصة سوى مثار ذكريات الطفولة، وهي الشجرة التي زرع تحتها سنّه اللبنية التي بدلها في السابعة من عمره.

لقد مدّته الذكريات بقوة هائلة للاندفاع، وهو يرى بأم عينيه الحرمات المستباحة في (بيت لاهية) فقضم بأسنانه لحم أنامله، عادته السيئة التي لازمته منذ الطفولة، وقد استغلها الكاتب تعبيراً عن شدة الحنق والغضب، ثم يستعيد عذابات أهله في بيت حانون وساحة الأقصى في القدس والمخيمات المزروعة على عتبات بعض العواصم العربية، وأعداد القتلى التي تتوالى كل يوم، ويقرر عددّها المحتل الصهيوني، وسوى ذلك مما يقدم مشهداً احتفالياً مأساوياً يستعرضه الكاتب بلغة إشارية توثيقية لوقائع وأماكن وشخصيات كان لها الدور الفاعل في الحياة الفلسطينية، واشتغل عليها السرد بتداخلاته الفنية.

إن المقاوم الذي يعيش هذه الأحداث بنفسه، ويكتوي مع أهله بنيرانها الحارقة، ينفعل ويتأثر ويُثار حين يشاهد جرافة تهدم بيتاً أمام بصره وسمعه، فلم يعد يملك أمر نفسه، ولن يستطيع . في النهاية . متابعة السير بتمهل نحو الهدف المرسوم، فأمامه أهداف سهلة: "ضاق صبره، وسقطت من رأسه أخيراً أحلام الورق..

تحسس جسد بندقيته البارد...

ضمها إلى صدره

حرك أحشاءها بهدوء

كاتفها وأرسل بصره عبر حدقتها إلى سائق الجرافة

لامست في البدء سبابته بطن الزناد.. وعصر...

ملخص قصصي:

ذكرت مصادر ذات صلة أن فِرقاً من الموساد تبحث بدأب عن منفذي أعمال قنص وتخريب. لا يعلن أحد مسؤوليته عنها، وأكدت المصادر نفسها أن رعباً حقيقياً يعيشه أعضاء المجلس الأمني المصغر للكنيسيت.."

إن القصة تنقل حدثاً متكاملاً، لعمل مقاوم بأسلوب راعى القيم الجمالية للسرد القصصي، فذخر بنقلات فنية، جمع الكاتب فيها المحفزات النفسية، وسمح لنفسه أن يتدخل قليلاً، ليضفي على السرد شيئاً من عاطفته، مما يعني تماهيه مع الشخصية المحورية، ومن ثم تعمّده قطع المتن الحكائي لمسيرة الشخصية القصصية، إلى إنشاء وجداني ذاتي، أضفى على الواقعية لمسات شعرية، أنقذت القصة من رتابة سرد الحدث المباشر، وهذا ما جعل القارئ لا يقرأ نصاً مكتوباً، وإنما يرى فيلماً وثائقياً جميلاً عن المقاومة، يعرض أمام عينيه بإخراج فني عال وبالألوان. وهذا يتماشى مع الرؤية الجمالية التي عامل فيها الكاتب قصته بوصف الرؤية السردية موقفاً جمالياً من العالم يعبّر فيه الكاتب عن تصوّره، واختياره لحدث قصته، عبر آليات فنية تكشف عن علاقات الواقع، والصورة التي يمكن أن تكون عليه، وقد كانت الرؤية عميقة، نجحت في تعرية القوى التي تعوّق حركة الواقع، وتعمل على تشويه وجه الإنسانية. وهي بذلك تشكل نظرةً كليةً ترشح من النص الذي يشبه إلى حدٍّ ما (المونتاج) في العمل الدرامي والسينمائي.

عاشراً . أغنية وذكرى. قصة: تروندا المنديل

ترفل القصة بغنائية عذبة، بتنا نفتقدها في القصة الحداثية، وغنائيتُها العذبة لم تكن تعبيراً عن حالة فرح ومرح، وإنما كما يوحي العنوان الرومانسي "أغنية وذكرى" نتيجة حزن وألم، يعيد إلى الأذهان تلك الأحاسيس المعذبة التي تبرّحنا بها في قراءاتنا الأولية للقصص العالمية، ومما زاد في جماليتها شفافيةُ البوح الإنساني للأنوثة المستضعفة، الذي اقترب من همس الشعر، وتجسّد في رقّة الألفاظ، ورهافة المشاعر، وتوزيع الجمل على أسطر، تشبه توزيع الشعر الحديث في صفحة ديوان:

"الموسيقا طوفان غامر...

"والقلب غريق في حزن الماضي، ينفث رائحة شوائه منذ أعوام مضت..

عيناي تدمعان بفرح، وقلبي يئن.. يتوجع.."

إن البوح الشاعري يمسك بتلابيب القارئ منذ السطر الأول في القصة حتى آخر كلمة فيها، فيتحوّل النص إلى قصيدة طويلة وجميلة بمفرداتها الشفافة وألفاظها التعبيرية، ومن ثم دلالاتها الشجية الحزينة.

تجسد القصة حالة الفتاة في المجتمع الشرقي التقليدي الذي تحكمه العادات والتقاليد، فتدينها القصة إدانةً صريحة مباشرة: "وقلبي يئن ويتوجع.. يصرخ مطالباً بحريته رافضاً العادات والتقاليد/ السلاسل التي قيّدته.."

فالفتاة مرتبطة بأسرتها، وخاضعة للنظرة البطريركية التي تجعل الأنثى تابعاً للذكر، حيث تعلو نبرة الأب، وتخفت أصوت الأم والزوجة والبنت والأخت، فتموت أحلام الفتاة، وهي ترى من تعلّق به فؤادها مطروداً من (حضرة) أبيها، لأنه لا يعمل، ولا يملك الثروة التي يظن الأب أنها تحقق السعادة الأبدية لابنته.

وعلى الرغم من تقليدية الفكرة وعادية الحدث الذي أتت عليه القصة العربية منذ الخمسينيات، وأشبعته بحثاً واستقصاء في سورية قصص وروايات إلفة الإدلبي وحسيب كيالي وعبد العزيز هلال وخيري الذهبي وفاضل السباعي وملاحة الخاني وسواهم كثير.. على الرغم من ذلك كله فقد استطاعت الكاتبة بأسلوبها الهادئ السلس أن تجعل القارئ يعيش أبعاد المشكلة الاجتماعية القديمة الجديدة، ويتفاعل مع الحدث الإنساني، فيتعاطف مع أنثى القصة التي فقدت حبيبها بسبب عنت العادات والتقاليد، فهاجر الشاب مغترباً يبحث عما يُرضي نزعة الأب، وبقيت هي تنتظر بلا أمل يُرتجى.

لكن جمالية السرد وحميمية الحدث تقودنا إلى الوقوف أمام المضمون، فالكاتبة التي تنتقد العادات والتقاليد تبدو منجرفةً مع تعميمات شعبية، ومقولات جاهزة، قد تكون صحيحةً وقد تكون خاطئة، ولعل من ملامح خطئها عدم الأخذ برأي الفتاة في شريك عمرها، وإن من الخطأ الفادح التحكّم بمستقبلها ومصيرها بمعزل عن رغباتها ورؤاها..

لكن ما يمكن الوقوف عنده ملياً في هذه الوصاية الأبوية في المجتمع (الذكوري) خوف الأهل من المستقبل الغامض الذي يربط ابنتهم بفتى أحلامها اندفاعاً وراء العاطفة المشبوبة، لذلك اتفقت المواضعات الاجتماعية على دراسة وضع الخاطب من النواحي الاجتماعية وسواها، وعدم القبول بشاب لا يحقق المستوى المطلوب من الأهل لحياة ابنتهم، وهذا ما استقر عليه رأي الأب الذي رفض خطبة الشاب الذي بادل ابنته الحب واتفق معها على الزواج، لأنه عاطل عن العمل، وهذا سبب مقنع جداً للرفض الأبوي، فرؤية الأب مستقبلية منطقية، ترى وتقدّر قيمة ما يحدث في الواقع من مشكلات، بسبب التسرّع والانجراف وراء العواطف الشابة، وهذا ما دعاه إلى الوعي والتفكّر والتدبر، ومن ثم الرفض.

لكن موقف الأب المقنِع في طرفٍ منه، لم يكن منطقياً تماماً في أطرافه الأخرى، لأنه اعتمد فيه المعيار الطبقي، فرفضُه للشاب الجامعي لم يكن بسبب بطالته فحسب، وإنما لأنه ينتظر أن يتقدّم لخطبة ابنته شاب من منبت طبقي عالٍ، فيقول صراحة لابنته:

. لن أزوّجك إلاّ بسيد القوم!..

فإذا كان المنطق يقبل من الأب حرصَه على أن يكون لشريك حياة ابنته عمل ودخل مادي معقول، فإن المنطق ذاته يرفض النزعة الطبقية التي تشبع ثقافة الأب، ولا تراعى مشاعر الفتاة وعواطفها.

تتمثّل مأساة الشخصية الأنثوية في القصة، في أن الفتاة ظلت سلبية منطوية على نفسها، لم تتحرك على صعيد الواقع لإثبات وجودها، وقد استكانت لرغبات المجتمع الذكوري المتمثّل في طغيان النزعة الأبوية، فلم تتمرد بضعفها الأنثوي المستعذب

على العادات والتقاليد التي انتقدتها، ولم تتمسك برأيها فتقنع أباها برؤاها وتطلعاتها، كما لم تحاول إقناع حبيبها بتدبّر أمره، والثبات على موقفه والبقاء إلى جانبها، وليس صحيحاً بأي حالٍ من الأحوال أن "سجائر الشرق باتت في هذا البلد أغلى من الشهادات الجامعية...".

إن مضمون القصة . على الرغم من جمالية الأسلوب السردي . يعزف على المقولات الجاهزة التي ترى العادات والتقاليد تحكم حياة الإنسان في هذا العصر بصرامة، وهذا أمر نفت مقولةُ القصة السردية بصيغتها المباشرة جانباً كبيراً منه، فالفتاة التي حرمها أبوها من الارتباط بفتى أحلامها، هو الأب نفسه الذي سمح لها بالعمل، فعوّضت فيه شيئاً من فراغها، وكسرت رتابة الفتاة في المجتمع الشرقي التي تقول إن البنت للبيت، وهو الأب نفسه الذي لم يحاسبها على لقاءاتها بفتى الأحلام هذا، فبعد أن طرده أبوها لم تمنع نفسها من رؤيته والاطمئنان عليه، وتعترف: "أزوره أحياناً في مرسم صديقه وفي عز الظهيرة، نتحدث بأمور كثيرة ونحلم.. نحلم.

أتوه في مضارب عينيه وأحترق بلهب أنفاسه.

أمشط شعره بأصابعي فيحترق دمه، ونشتعل معاً رجل وامرأة. أقول له:

. هل سيأتي يومي وتنساني فيه؟

. وهل تستطيع قطرة ماء أن تنسى الفرات؟

ويلمس شعري بحنان ويقبّل عيني..

يشدني بقوة إلى صدره فتفوح رائحة النعناع البري لتملأ روحي.."

فإذا علمنا أن هذا التصريح بعيد عن التلميح، وأنه من قبيل الحقيقة والواقع لا من قبيل المجاز والخيال، تساءلنا من جهةٍ: أين القيود والسلاسل التي تتحدّث عنها؟. وأدركنا . من جهة أخرى . ضرورة التفكير طويلاً قبل إصدار أحكامنا على حقيقة العادات والتقاليد قبل انتقادها كلياً والحكم ببطلانها..

محمد قرانيا.

□□

العمل الفني:

تكوين فضائي، 1998،

اكريليك، 55 × 35سم.

اسم الفنان: حسان أبو عياش

بطاقة الفنان:

وُلد السويداء 1943، وتخرج من كلية الفنون الجميلة عام 1965 باختصاص ديكور. يعمل كمهندس ديكور في التلفزيون السوري منذ عام 1966، مدرس مادة الرسم النظري بكلية العمارة بجامعة دمشق، عضو مؤسس في نقابة الفنون الجميلة وعضو مجلس إدارة النقابة لدورات عديدة، أصدر مع الفنان محمد حسام الدين سلسلة كتيبات فنية باسم (فنانون تشكيليون سوريون). له معارض عديدة داخل وخارج سورية وحصل على عدد من شهادات التقدير.

أسلوب الفنان:

عرف أسلوب الفنان تحولاتٍ هامة ما بين الستينيات والوقت الراهن، فقد انتقل من التصوير التجسيدي والموضوعاتي إلى التصوير التجريدي الهندسي وأحياناً الحروفي، ويتفرد الفنان بأسلوب خاص ضمن هذا المنحى ضمن الفن السوري، وخاصةً التزيين منه. وله تركيبات موفقة جداً في مجال الفن الهندسي التزييني، ويظهر ناجحاً جداً في استخدام الوحدات الزخرفية ثلاثية الأبعاد، كما ينجح أيما نجاح في سلاسله اللونية، وللفنان باع طويل في الفن السينغرافي والديكور المسرحي والسينمائي.

العمل الراهن:

يعتمد العمل الحالي المسمى (تكوين فضائي) على عمليات تركيب وحدات هندسية زخرفية ثلاثية الأبعاد، ويلعب التكرار دوراً هاماً في بناء الوحدات، وبالتالي استشعار وجود إيقاعات تحكم حرارية الكتل ضمن فراغ لا نهائي. ورغم أن هذا النوع من الأعمال تحكمه علاقات رياضية صارمة بالدرجة الأولى، فقد استطاع الفنان تحريك هذه الكتل من خلال اللعب بمكونات الألوان وبالتوظيف الحسن للضوء.

د. كمال محيي الدين حسين

□□□